МЕДИАУДАР

АКТИВИСТСКОЕ ИСКУССТВО СЕГОДНЯ

Медиа Удар
mediaudar.net

Common Place

2014

«МедиаУдар» — международное сообщество, направленное на изучение, артикуляцию, документацию, поддержку и развитие активистского искусства. Важным для сообщества «МедиаУдар» является включение художественных проектов в реальные социально-политические практики, такие как участие в кампаниях по защите прав миноритарных групп, за освобождение политических заключенных, защиту окружающей среды, развитие системы альтернативного здравоохранения, борьбу с цензурой и диффамацией по отношению к деятелям культуры и др. «МедиаУдар» — открытая платформа для представителей различных политических и идеологических позиций, ни одна из которых не является доминирующей. В нашем проекте не приемлемы национализм, гомофобия, сексизм и другие виды дискриминации.

Первый фестиваль состоялся осенью 2011 года. Второй фестиваль прошел в новом формате: события происходили в течение всего 2013 года не только в Москве, но в Новосибирске и Мурманске. Фестиваль формировался по принципу самоорганизации рабочей группы художников, активистов, искусствоведов и философов и строился по принципу «баркэмп» — неофициальной конференции, создаваемой самими участниками. Это включало в себя ассамблеи, выставки, презентации, лекции, воркшопы, дискуссии, издательскую деятельность, литературные читки, концерты, видеопоказы, резиденции, совместные акции, теоретическую лабораторию. В рамках московского события фестиваля в октябре-ноябре 2013 года участники получили возможность работать с феноменом активистского искусства на различных уровнях: выставочном, дискурсивном, коллаборационном. В 2014 году планируются выездные сессии фестиваля в Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, а также серия арт-экспедиций в малые города.

Фестиваль

Илья Фальковский

«Медиаудар»: горизонтализация и децентрализация

Один мой приятель-анархист рассказывал о том, как ездил с товарищами на какую-то акцию в Питер. Их поймали менты и долго били в отделении, допытываясь, кто у них Главный. Тот, кто всех сорганизовал и выдал деньги на поездку. Но Главного не существовало. Сколько мой приятель ни пытался объяснить это ментам, они все не верили и продолжали его бить. В конце концов, он испугался, что его забьют до смерти, и просто выдумал этого Главного. Он сказал, что был какой-то Главный, которого он лично не знает — этот Главный нашел их по Интернету и отправил на акцию. Только после этого менты успокоились и перестали его прессовать.

Ментам было невдомек, что параллельно с привычной им вертикальной системой управления существует иная, децентрализованная и горизонтальная система принятия решений. Эта система существует давно и во всем мире. Прямая демократия сохранялась в России в Новгороде и Пскове до начала XVI века. В функции народного собрания — «веча» — входили вопросы законодательной, судебной и исполнительной власти. Решения принимались единогласием, то есть, говоря по-современному, консенсусом. Князь приглашался лишь для обороны территории. В другой исторический период, после освобождения крестьян в 1861 году, сельской общиной управлял сельский сход. В ведение его входили земельные, выборные, налоговые и административные вопросы. Решения принимались большинством голосов. Эгалитарная неиерархичная система до сих пор служит основой управления во многих традиционных безгосударственных обществах, например, среди коренных народов Африки, Азии и Америки. Зачастую она существует подпольно, и мы догадываемся о ней лишь по ярким вспышкам, когда люди, придерживающиеся подобных взглядов, пытаются воплотить их в изменившихся условиях. Во время революции в Ис-

пании в 1936 году в сельской местности действовали народные ассамблеи. Решения в разных из них принимались голосованием или консенсусом. В 2006 году во время восстания в мексиканском штате Оахака рухнули государственные органы управления и была создана Народная ассамблея. Все решения принимались консенсусом на общем собрании. На протяжении многих лет консенсус является и основным принципом деятельности анархистских инфошопов на территории Северной Америки. Если кто-либо из участников голосует против, остальные пытаются его убедить. Если он все равно продолжает придерживаться противоположного мнения, то коллектив ищет новое решение. В итоге побеждает решение, которое учитывает мнения всех участников коллектива. Эти принципы помогают избавиться от лидерства и предупреждают появление авторитарных тенденций. В 2011–2012 годах народные ассамблеи, основанные на принципах голосования или консенсуса, создавались участниками движения «Оккупай» в разных странах.

Отказ от личных интересов, умаление собственного эго в пользу интересов коллектива — вот характерное следствие горизонтализации и децентрализации отношений внутри сообщества. Участники многих коллективов, балансирующих на грани искусства и активизма, в этом отказе идут дальше в сторону полной анонимности. Среди них «Невидимый комитет», выпустивший книгу «Грядущее восстание» во Франции, или Crimethinc в США. Crimethinc — это децентрализованная сеть анонимных коллективов на разных побережьях Америки. Любой активист, разделяющий принципы Crimethinc, может поставить их логотип на собственный постер и тем самым считаться членом Crimethinc. Аналогично любой коллектив, выпустивший книгу в духе Crimethinc, может подписаться их именем и в результате автоматически оказаться участником их сети. Анонимность способствует расширению деятельности коллектива, распространению его идей и препятствует скатыванию в сектантство.

Информация о западных практиках быстро проникает в Россию. В 2010 году на русский язык была переведена книга Crimethinc «Анархия в эпоху динозавров», в 2011 — «Грядущее восстание», в 2012 — «Анархия работает» Питера Гелдерлооса, в которой приведено множество примеров из истории децентрализованных горизонтальных обществ. Соответственно меняется и практика российских арт-активистских групп. В деятельности группы «Война» анархистские акции удивительным образом переплетались с вы-

державными во вполне буржуазной парадигме отстаиванием авторских прав и копирайта и пиаром отдельных участников. Однако выросшая из их московской фракции группа Pussy Riot пошла дальше, практикуя уже ношение масок и анонимность, что ведет к появлению тут и там все новых и новых активистов, объявляющих себя участниками группы. Какой-либо определенной реакции на это со стороны задержанных участниц не последовало, но в любом случае в условиях анонимности будет трудно опровергнуть, что кто-то является членом коллектива.

В 2011 году в Россию пришло и движение «Оккупай», вначале в виде акций «Окупай Питер» и «Оккупай Москва», а в 2012-м переродившись в лагерь «Оккупай Абай» на Чистых прудах. Старые лидеры оппозиции столкнулись с незнакомым для них прежде механизмом Ассамблеи. Впервые, чтобы дождаться слова, им приходилось простаивать в очереди за микрофоном, и они никак не могли повлиять на решения, которые принимались общим голосованием. Одним из изначальных лозунгов нью-йоркского движения «Оккупай Уолл-стрит» был «Нас — 99%!»: его смысл в том, что обычные люди выступили против потерявшего их доверие богатейшего 1-го% населения страны, который контролирует банки и крупные корпорации. От международного движения «Оккупай» отпочковалось движение «Оккупай музеи», которое заявило о прямой связи между финансовой коррупцией и коррупцией «высокой культуры». В манифесте движения говорилось: «Мы больше не позволим втягивать нас обманом в признание коррумпированной иерархичной системы, основанной на ложной редкости и пропаганде абсурдного величия одного индивидуального гения над другим человеком ради материальной выгоды самой элитарной из элит. За последние десять лет и более художники и любители искусства стали жертвами интенсивной коммерциализации и кооптации искусства. Мы считаем, что искусство — для всех: всех классов, и культур, и общин. Мы верим, что движение „Оккупай музеи“ будет пробуждать осознание, что искусство может объединять людей, а не делить их на части, как это происходит в нынешнее время в мире искусства. В последнее время мы стали свидетелями абсолютного уравнения искусства и капитала. Члены советов музеев сооружают выставки живых или мертвых художников, которых они коллекционируют, как пачки упакованных банкнот. Музейные выставки предназначены для того, чтобы вздувать цены на рынках. Широкое признание культурной власти ведущих музеев пре-

вратило эти любимые институции в коррумпированные рейтинговые агентства и инвестиционные банковские дома, закрепляя их власть и санкционирование слабого корпоративного искусства и мошеннических сделок. За последние несколько десятилетий голоса инакомыслия были подавлены страшной атмосферой выживания и тайной политикой больших денег. Если кто-то действительно критиковал институции, поднимал голос об отвратительных чрезмерных вечеринках и невероятно оторванных от жизни аукционах искусства, проходящих в то время, как остальная часть страны страдает и затягивает пояса, то он считался ожесточенным, озлобленным и отстойным. Движение „Оккупай“ принесет эпоху нового искусства, истинного эксперимента за рамками узких мерок, установленных рынком».

В книге «Анархия в эпоху динозавров» рассказывалось, как мелкие боеспособные коллективы в разных странах мира могут со всех сторон успешно атаковать неповоротливых «динозавров» — транснациональные корпорации и организации. В ход идет любое оружие — тактические медиа, прямое действие, акционизм, хактивизм, «глушение культуры», подпольная семиотика, рекламные диверсии, дезинформация и медиасаботаж. На самом деле такими же «динозаврами» являются арт-институции — эти реликтовые чудовища омертвелого прошлого. И наша задача — один за одним наносить локальные медиаудары по этим монстрам. Вплоть до полного уничтожения самой системы их существования.

Искусство для всех! Долой власть 1%!

Постскриптум:

Выше я упоминал такую форму общественного правления, как вече, в ведение которого входили вопросы законодательной, исполнительной и судебной власти, а князь приглашался лишь для обороны территории.

О похожей системе правления говорил Вильгельм Гумбольдт, по которому государство должно ограничиться лишь установлением внешней и внутренней безопасности. Его последователь Ноам Хомский в своей книге «Государство будущего» цитирует слова Гумбольдта о том, что государство стремится «превратить человека в инструмент обслуживания собственных, произвольно выбранных целей, никак не учитывающих его собственные намерения», а поскольку, пишет Хомский, люди по своей сути — свобод-

ные, ищущие, самосовершенствующиеся существа, следовательно, государство — глубоко антигуманный институт. А это значит, что деятельность и само существование государства в конечном итоге противоречат полноценному гармоничному развитию человеческого потенциала в его богатейшем многообразии и поэтому несовместимы с тем, что Гумбольдт и, уже в следующем веке, Маркс, Бакунин, Милль и многие другие рассматривали как истинную цель человека. Таким образом, Хомский идет дальше Гумбольдта, полностью отметая само существование государства.

Он также цитирует Уильяма Пола, который в работе 1917 года писал: «Социалист-революционер отрицает, что государственная собственность может привести к чему-то, кроме бюрократического деспотизма. Мы видели, почему государство не может демократически контролировать производство. Демократически управлять и владеть производством могут лишь сами рабочие, посредством управленческих комитетов, которые сформированы путем выборов в рабочей же среде. Социализм будет в основе своей индустриальной системой: его избирательная система будет иметь индустриальный характер. Таким образом, люди, занятые общественной деятельностью и производством, будут напрямую представлены в местных и центральных советах общественной администрации. Таким путем власть делегатов будет осуществляться снизу вверх — от тех, кто выполняет работу и знаком с потребностями сообщества. На собраниях административно-производственных комиссий будут представлены все этапы общественной деятельности. В результате капиталистическое — политическое или географическое — государство будет заменено социалистическими административно-производственными комиссиями. Переход от одной социальной системы к другой будет социальной революцией».

Вопрос прямой демократии и подчинения представителей интересам выдвинувших их групп становится здесь самым важным. Хомский говорит, что либертарный социалист настаивает, что государственная власть должна быть уничтожена и заменена демократической организацией индустриального общества с прямым народным контролем над всеми институтами. И осуществлять этот контроль должны как те, кто участвует в работе этих институтов, так и те, кого она напрямую затрагивает. «Так что можно представить себе систему рабочих советов, потребительских советов, общественных собраний, региональных федераций и т.д.

с прямым и подлежащим отзыву представительством. Это значит, что представители ответственны за свои действия и подотчетны определенной и интегрированной социальной группе, интересы которой они представляют в более высоких общественных организациях. Такое устройство явно отличается от нашей системы представительства».

О важности деконструкции существующей сейчас метонимии «делегирующий — делегат» говорит и Пьер Бурдье в главе «Делегирование и политический фетишизм» своей «Социологии политики». Он задается вопросом, как получается, что доверенное лицо вдруг обретает власть над передавшим ему свои полномочия? По Бурдье, оставленный без внимания механизм делегирования, оказывается первопричиной политического отчуждения. Ссылаясь на Ницше, Бурдье пишет, что священнослужители, Церковь, а также аппаратчики во всех странах подменяют видение мира той группы, выразителями которой они себя считают, собственным видением мира. Сегодня народом пользуются так же, как в былые времена пользовались Богом для сведения счетов между духовными лицами. Такой же эффект подмены Бурдье видит в искусстве соцреализма или так называемом народном искусстве, когда партаппаратчики институциализируют себя путем самоидентификации с народом. «Эффектом оракула» Бурдье называет то, когда уполномоченный как бы заставляет говорить группу, от чьего имени он выступает, опираясь тем самым на авторитет этого неуловимого отсутствующего. «Эффект оракула» являет собой предельную форму результативности — это то, что позволяет уполномоченному представителю, опираясь на авторитет уполномочившей его группы, применить по отношению к каждому отдельному члену группы признанную форму принуждения, символическое насилие. Узурпация, заключающаяся в факте самоутверждения в своей способности говорить от имени кого-то, дает право перейти в высказываниях от изъявительного к повелительному наклонению. По мысли Бурдье, последняя политическая революция будет направлена против сословия политиков и против потенциально содержащейся в акте делегирования узурпации. И в этом он сходится с Полом и Хомским.

Оксана Саркисян

99% идут в музей*

Вслед за Occupy Wall Street у нас появился свой «Оккупай Абай», а вслед за отпочковавшимся от Occupy Wall Street движением Occupy Museum в среде российских арт-активистов началось обсуждение теории и практик искусства, которое не просто служит протестному движению, изготовляя для митингов и акций листовки, плакаты и флаеры, но предлагает принципиально новое понимание его организации и пересматривает основополагающие ценности. Они сформулированы в манифесте Occupy Museums Manifesto (OWS) (http://www.noahfischer.org/view/manifesto/38396%20), датированном октябрем 2011 г., а в сентябре 2012 Илья Фальковский опубликовал свой манифест «„МедиаУдар“: горизонтализация и децентрализация» (http://zhiruzhir.ru/post/4332), адаптировав идеи Occupy Museums для российской ситуации и изложив личные позиции. В сентябре этого года в Москве также состоялся ряд мероприятий, организованных активистами фестиваля «МедиаУдар», на которых выступили представители движения Occupy Museum из Нью-Йорка и Берлина, демонстрировавшие формы протеста оккупантов, иногда достаточно курьезные для постсоветского менталитета. Доклады прошли на «Оккупай Абай» и в музее истории «Пресня», была осуществлена оккупация ярмарки Арт-Москва. Активисты рассказали об опыте оккупации музеев, карнавальных шествиях, ассамблеях и семинарах. Предметом живой дискуссии стало обсуждение развития форм внеинституционального искусства, существующего в широком медийном и социальном пространстве и с ним же работающего. Однако интересными, на мой взгляд, были поставленные в программных текстах и поднятые на обсуждениях вопросы институций искусства, в частности опыт взаимодействия активистов движения Occupy и Седьмой Берлинской

* Впервые опубликовано на сайте «Артгид».



Активисты берлинского Occupy Movetent занимали целый этаж KW (Института современного искусства Kunst-Werke на Аугустштрассе, Берлин), который был основной площадкой 7-й Берлинской биеннале. На протяжении работы выставки они проводили семинары, встречи, дискуссии и просто жили в разбитых внутри KW палатках. Courtesy ACCA art blog

биеннале. Активисты выступили против административной вертикали, добились письменного отказа куратора биеннале Артура Жмиевского от своих полномочий и сами определили степень и условия своего участие в биеннале. Действительно, управлять движением «Оккупай», основанным на принципах самоорганизации, административными методами — нелепо, о чем Артур Жмиевский как институциональный художник, вероятно, не подозревал. Его попытка включить в бюрократизированный процесс «большого проекта» «оккупантов» оказалась утопической и продемонстрировала в первую очередь внутренние конфликты между официальным (институциональным) и протестным искусством. В противостоянии куратора и активистов отразился конфликт между индивидуалистским характером современного искусства и коллективными принципами организации художественного активизма, между биополитическими стратегиями репрезентации искусства посредством идентичностей и самоорганизаций как принципом нового художественного высказывания, между куратором как фи-

гурой представительной демократии неолиберальной системы и художником-активистом как агентом прямой демократии.

«Оккупай Музеи» не случайно стал одним из первых профилированных проектов движения «Оккупай». Символическое значение искусства, призванного репрезентировать общественные ценности, сегодня со всей очевидностью подменено системой его рыночной стоимости. Индустрия искусства подчинена интересам экономических элит и отражает их вкусы, как несколько утрированно и безапелляционно формулирует манифест, но это, признаем, стиль любого манифеста (хотя некоторые редкие очаги здравого смысла, считаю нужным отметить, еще сохраняются во всеобщем капиталистическом абсурде). Поэтому проект альтернативной логики организации индустрии искусства явился первостепенным в моделировании общественной системы, отражающей интересы 99%. Манифест «Оккупай Музеи» рассматривает современный музей как венец иерархии индустрии искусства и видит в нем не только символическое, но и реальное воплощение власти 1%.

Немного об истории вопроса: музей с момента своего возникновения был местом противостояния массового и элитарного. Развившись из частной коллекции (королевской в том числе) и кабинета редкостей ученого-затворника, своим статусом публичной институции музей обязан в первую очередь Французской Буржуазной революции и в частности Конвенту. Именно Конвент одной из первых принял резолюцию о национальной культурной ценности, и таким образом произошла апроприация произведений искусства революцией у их прежних владельцев — королевской династии и аристократии. Искусство стало достоянием всего народа. Революция гарантировала доступность музейных коллекций для всех сословий, сделав посещение музея совершенно свободным и бесплатным (!). На заре модернистской эпохи устремленные в будущее художники исторического авангарда (в частности Маринетти и Малевич) предлагали уничтожить музей как консервативную институцию культуры, но музей выстоял и в капиталистическом, и в социалистическом обществе. В социалистическом проекте музей стал одним из институтов идеологической пропаганды. А в капиталистическом проекте — главным бастионом автономии искусства, элитарным клубом для новой буржуазной аристократии по Гринбергу и основой капиталистического способа производства произведения искусства по Бюргеру. Вероятно, именно осознание изложенных Бюргером законов автономии искусства, как

базисного принципа производства сверхценного (уникального, авторского) продукта, нарушающего законы прибавочной стоимости и рыночного ценообразования, привело к возникновению неолиберального рынка искусства. Это в некотором роде расширило функции искусства: предмет искусства теперь стал не просто культурной ценностью, но и акцией выгодного вложения капитала. Художник оказался тем же рабочим, одним из механизмов в индустрии искусства. И, конечно же, профсоюзы работников искусств предъявляли требования музеям не только экономические, по закупкам произведений, но и политические, критикующие элитарность музея, его выставочную политику и арт-институции в целом.

Художники неоавангарда, в частности Ханс Хааке, выстраивали свои художественные стратегии и практики вокруг критики институций, например, экономической деятельности музеев. В своих проектах Хааке исследовал коммерческую деятельность спонсоров музеев, членов попечительских советов и в первую очередь конечно МоМА и Гуггенхайма. В целом все новые формы искусства второй половины XX века так или иначе рефлектируют ситуацию рыночно-индустриальной реальности существования искусства и стремятся демократизировать язык и формы искусства. Искусство критически ориентированное в своих практиках постоянно пыталось ускользнуть от производства предмета искусства как формы элитарного потребления и обращалось к широкой аудитории. Во-первых, это переход от объекта искусства к событию в практиках хэппенинга, перформанса и акции, во-вторых, распространение тиражных (не уникальных) техник, таких как фото и видео, в-третьих, развитие минимализма и концептуализма, и в конечном итоге — утверждение инсталляции как жанра искусства. Инсталляция объективирует «белый куб», само выставочное пространство, которое нельзя продать, разве что арендовать помещение. Однако как рынок искусства, так и часто проверявшаяся на прочность автономия искусства выстояли, адаптировавшись к новым формам. Сегодня механизмами производства сверхценного предмета являются все элементы арт-индустрии, в том числе и некоммерческие: независимые экспертные мнения, арт-журналистика, некоммерческие биеннале и музеи. Вкладывать деньги в искусство не только престижно, но и выгодно — утверждают дилеры, галеристы и арт-ярмарки. «Храните деньги в музеях!»,— призывают они.

Примером того, что Россия вписана по этим понятиям в глобальный капитализм, может служить анимация, опубликованная



Деловая газета «Маркер». Проект виртуального музея «Арт-коллекции олигархов: оцените личные собрания Петра Авена, Романа Абрамовича, Виктора Вексельберга». Дизайн: Марина Кузнецова. Сбор данных: Елена Филиппова. Программирование: Александр Умберг. Руководитель проекта: Дарья Куликова

деловой газетой «Маркер». Это наглядный и простой топик, воплощающий идеи элитарного искусства. Анимация весело и остроумно демонстрирует неолиберальную модель искусства на примере частных коллекций крупнейших российских олигархов (http://marker.ru/interactive/museum). Возможно, это одновременно и способ подготовить российскую публику к сокращению государственного финансирования музеев, в случае чего попечительские советы российских музеев составят эти же самые олигархи. Публика уже сейчас может посмотреть, какое искусство им нравится, а художник со своей стороны может предположить, что нужно производить. Архитектура музея в этой анимации, по залам которого ходят только олигархи, а на стенах висят их капиталы, условна.

Такой храм искусств, классический музей, похож одновременно и на Метрополитен, и на Пушкинский музей, и на сотни музеев в мире: с парадной лестницей, портиком и треугольником фронтона. Такой же музей-храм, увенчанный знаком «1%» на логотипе манифеста «Оккупай Музеи», с первых же слов которого разобла-

чается созданная храмом искусства вертикаль финансовой элиты: «Игра подходит к концу: мы смотрим сквозь пирамидальные схемы культурного элитизма, контролируемого 1%» (из Манифеста «Оккупай Музеи»). The game is up: we see through the pyramid schemes of the temples of cultural elitism controlled by the 1% (http://www.noahfischer.org/view/manifesto/38396%20).

В связи с этой анимацией мне вспомнилась другая: проект арт-группы «ПГ», который также выполнен в жанре анимационного мультика, но демонстрирует противоположную концепцию производства искусства в горизонтальной системе в условиях прямой демократии. Действительно, в анимированном комиксе художник движется исключительно по горизонтали из квадрата в квадрат, встречаясь с разными производителями товаров, включая свою картину в цикл их прямого обмена. Илья Фальковский, один из участников группы «ПГ» и автор манифеста «„МедиаУдар“: горизонтализация и децентрализация» в отличие от авторов «Оккупай Музеи» вообще не видит за музеями никакого будущего и очень надеется, что они вымрут как динозавры, и дело активиста, как первобытного охотника, помочь им в этом. В радикальности своей позиции художник Фальковский близок художникам Маринетти и Малевичу. И действительно, современные практики арт-активизма уже не привязаны к автономии искусства и протекают в широком медийном пространстве. Современный художник выстраивает конструкции не в перспективе утопии, как авангардисты начала прошлого века, но в реальности социальных отношений. Как пишет Фальковский, для художника теперь «оружие — тактические медиа, прямое действие, акционизм, хактивизм, „глушение культуры“, подпольная семиотика, рекламные диверсии, дезинформация и медиасаботаж». В медийном и социальном пространстве развиваются сегодня формы и язык искусства. На инсталляции искусство «белого куба» исчерпало свои возможности формотворчества, бюрократизировавшись окончательно и бесповоротно. И в этом смысле потеря музеями актуальности вполне очевидна и вероятна (для художника, развивающего новые формы искусства). Но общественное значение музея сохраняется, за ним остаются репрезентационно-политические и образовательно-исследовательские функции.

Поэтому главное требование «Оккупай Музеи» — устранение иерархии, выстраивание горизонтали вместо вертикали в принципах управления музеями и в организации их выставочной и дру-

гой работы. Однако нельзя сказать, что это абсолютно новая идея, не имеющая примеров в истории. Активисты «Оккупай Музеи» апеллируют к музейной институции NGBK (http://ngbk.de), основанной в Западном Берлине и успешно работающей с 1969 года и до сих пор как уникальный социальный и художественный эксперимент. Политику NGBK определяют 850 волонтеров, членов совета, людей разных профессий: «работников культуры, ученых, политических активистов, архитекторов, художников, социологов, исследователей медиа, студентов...», совместно принимающих программу на основании общего прямого голосования и затем реализующих ее, разделившись на проектные группы. Разработанный в качестве контрмодели иерархическим институциям, музей финансируется за счет лотереи. Программа NGBK ориентирована на решение социальных вопросов и привлекает к сотрудничеству как молодых, так и известных художников.

Исследуя сайт этой скромной, но весьма любопытной организации, я вспомнила о случайной находке, как-то сделанной мной в библиотеке. В изданной в период оттепели книге «Сто лет Третьяковской галереи» я обнаружила редкую цитату из первого, от 16 мая 1860 г., завещания основателя Третьяковской галереи (кстати, кажется, до сих пор не опубликованного целиком, хотя пара предложений постоянно цитируется). В статье Гольдштейна С. Н. «Краткий исторический очерк Третьяковской галереи» была нигде ранее не встречаемая мной цитата: «Я желал бы оставить национальную галерею... Я желал бы, чтобы составилось общество любителей художеств, но частное, не от правительства, и главное без чиновничества... В члены должны выбираться *действительные любители из всех сословий не по капиталу и не по значению в обществе, а по знанию и пониманию ими изящных искусств или по истинному сочувствию им.* Очень полезно выбирать в члены добросовестных художников... Для меня, истинно и пламенно любящего живопись, не может быть лучшего желания, как положить начало общественного, всем доступного хранилища изящных искусств, приносящего многим пользу, всем удовлетворение»* (цитата по: отдел рукописей ГТГ, ф. 1/4750).

Разразившаяся недавно в московской прессе и фб дискуссия о музее современного искусства, которая началась с обсуждения проекта нового здания ГЦСИ, «страшно далека» от, казалось бы, со-

* Сто лет Третьяковской галереи // Сбор. статей под ред. П.И. Лебедева, — «Искусство», М., 1959 г., — С. 10–11.



Денис Мустафин, Илья Фальковский, Кари Мачет и другие активисты во время акции «Захвати Арт-Москву/ Occupy Art-Moscow Art Fair». Центральный дом художника. 23 сентября 2012 года. Фото: Таня Сушенкова

вершенно простых идей «Оккупай Музеи». Эту дискуссию начали не оккупанты музеев, которые в российской ситуации продолжают чувствовать себя альтернативой, андеграундом, дистанцируясь от истеблишмента и его проблем. Дискуссию о музее современного искусства, начало которой было положено в кулуарах министерства культуры, породила борьба двух кланов: новых менеджеров культуры и старых аппаратчиков-бюрократов. В их столкновении, безусловно, крепчает демократия, самоутверждаются принципы прозрачности и открытости. Это история из разряда звездных войн, в которой общественность занимает места в зрительном зале и может лишь иногда комментировать разворачивающееся событие. Конечно, и сегодня музеи, и частные и государственные, привлекают экспертное мнение, возможно даже используют результаты социальных и культурных исследований в определении своей политики. Но это не «любители» в понимании Третьякова. Экспертами и консультантами, как правило, выступают государственные чиновники, представители крупного бизнеса или игроки арт-сцены, которые являются лоббистами тех или иных интересов. Советы любителей искусства, даже как консультационный орган при музеях,

могли бы в корне изменить ситуацию, сформировать публичную дискуссию и вернуть музеям статус собрания общественных культурных ценностей. Но в контексте российского искусства этот вопрос еще не поставлен.

И в первую очередь проблема здесь в индивидуализме, который со скоростью вируса распространяется последнее десятилетие на отечественной арт-сцене, ранее отличавшейся сильными круговыми связями и групповыми (т.е. коллективными) формами организации. Вспоминаются нонконформисты и неофициальные художники «Другого искусства», которые в своей сплоченности и создали уникальное явление, существующее вне системы институциональных связей, рынка, публичности, исключительно как результат консолидации сообщества. Сегодня мы стоим перед фактом невозможности консолидации сообщества и принятия совместного решение даже по отдельно взятому вопросу. И это проблема не банально организационного характера. В ней проявляется индивидуалистский характер рыночных отношений в искусстве и, в конечном счете, они диктуют и формы, и язык искусства. Галереи и институции не поддерживают течения или движения, они вычленяют из них отдельных художников (лидеров) и работают над формированием их бренда. Пока российские музеи репрезентируют протестное движение в логике капиталистического искусства. Прошедшая этим летом выставка художника Арсения Жиляева «Оккупай Абай» в Третьяковской галереи и открывающаяся на днях в ММСИ «историческая» (?) выставка «90-е: победа и поражение. Гутов, Кулик, Осмоловский, Чтак» демонстрируют в первую очередь механизмы формирования брендов, представляя протестное движение как личные проекты художников. Ни широкое общественное мнение, ни интеллектуалы, ни арт-сообщество не предъявляют пока музеям никаких претензий.

Павел Митенко

Мы создавали не шоу, а мастерскую*

Опыт фестиваля «МедиаУдар» как политического искусства. Проба самокритики

В начале ноября в Москве закончился трехнедельный фестиваль под названием «МедиаУдар». Судя по названию, можно было бы предположить, что он ставит перед собой цель достижения наибольшего медиарезонанса. Однако рабочая группа фестиваля принципиально ушла от зрелищности в экспозиции. Мы создавали не шоу, а мастерскую; предлагали не потребление визуальных образов, а участие в разворачивающемся событии. Поэтому, помимо внешнего освещения в медиа, опыт фестиваля заслуживает внимания и изнутри своего процесса.

Я позволяю себе писать о фестивале, находясь при этом в его рабочей группе, по нескольким причинам. Во-первых, потому что ставлю перед собой задачу самокритики. И во-вторых, поскольку собираюсь рассказать об опыте практического решения одной проблемы, которая московской художественно-политической средой еще не поставлена продуктивно даже теоретически. Не говоря уже о том, что карта ее практических решений крайне бедна.

Эта проблема — являющаяся одной из ключевых в современности — становится особенно очевидной в связи с практиками политического искусства. Такое искусство часто стремится использовать некоторую свободу внутри художественных институций для производства публичного политического высказывания. «Однако суть в том, что свобода художественной сцены в рамках капиталистической инсценировки может быть лишь ложной свободой, поскольку она всегда служит четко определенной (то есть несвободной) цели — погоне за прибылью» — это лишь общее место современной критической теории, обсуждающей эту проблему на множество голосов. Я привожу цитату именно из этого текста только потому, что его сопровождают фотографии, ясно иллюстрирующие предел политического высказывания внутри неоли-

* Впервые опубликовано на сайте colta.ru

беральных институций. Что происходит, когда действующие лица московской критической сцены рекламируют одежду на страницах журнала Esquire? Редакция журнала обменивает доступ к широкой аудитории на обязанность доносить до этой аудитории уже не критическое, а коммерческое сообщение.

Выход из этого тупика показывает акционистское движение от группы «Э.Т.И.» до лагеря «Оккупай» на Чистых прудах. Акция обретает собственный голос, задействуя непосредственную публичность городского пространства или вмешиваясь в гущу политического движения. Однако голос акционизма не может быть действительно независимым без связи с сообществом, формирующим свой язык и осуществляющим свою политику. Акционисты последней волны — я имею в виду «Войну» и Pussy Riot,— добившись большой известности, не предложили новой критики или политики, оставаясь в рамках общеоппозиционной повестки. А лагерь на Чистых прудах показал, как сообщество может расти в контексте самоорганизации и горизонтального принятия решений. Сегодня необходима не только смелость публичного жеста, но и создание новых учреждений, приходящих на смену старым институциям. Об идеях, появившихся в опыте такого учреждения, а также о возникших в связи с этим трудностях я и хочу здесь рассказать.

Я основываюсь на материалах внутригрупповых дискуссий, в том числе и посвященных самокритике фестиваля, но не претендую на выражение единого мнения организационной группы фестиваля. То общее, к которому мы стремимся, заключается в создании общего движения, общего принципа принятия решений, общего пространства разногласий, а не общего мнения. Я опишу основные направления нашей политики — то, что мы предпринимали на этом пути, какие проблемы вставали перед нами и насколько удачно мы решали их. Таких направлений, на мой взгляд, было три: организационный эксперимент; отказ от репрезентации результатов искусства в пользу раскрытия его процесса участию; вмешательство в текущую политическую ситуацию.

Горизонтализация институций

Печальный выбор между «интеллектуальным», но сервильным действием в неолиберальных институциях и отважным, но перехваченным массмедиа акционистским действием должен быть целиком отброшен. Так же как и выбор между участием в институци-

ях и оставлением их. Покидать их — только создавая независимую инфраструктуру без иерархических отношений найма. Участвовать в институциях — только вместе с их преобразованием.

Пример того дает развивающаяся ситуация вокруг киевского «Арсенала». Дальше продвинулась в преобразовании институции последняя Берлинская биеннале, сделавшая ассамблею своим центральным событием. Но она же показала и важнейшую проблему такого экспериментирования: ассамблея не заменила традиционное администрирование выставки, но была помещена в его рамки. Она была экспонирована как процессуальное произведение искусства и таким образом потеряла свое политическое значение.

Рабочая группа второго «МедиаУдара» сама стала отголоском движения Occupy, поместив ассамблею в центр процесса организации. Фестиваль был придуман на ассамблеях. Ассамблеи продолжались и после открытия, мы указывали время их проведения в расписании и располагались в самой заметной части пространства. Так организационный процесс стал частично открыт и для визитеров. Одним из важных опытов для меня стала ассамблея, прошедшая спустя неделю после открытия. На ней мы ставили под вопрос и уточняли основные принципы организации фестиваля и наши ожидания от участия в нем. И в этом процессе участвовали посетители. Однако на пути от институций к новым учреждениям возникли и новые проблемы. Начав дрейф самоорганизации и от-



Ассамблея на фестивале «Медиаудар». Фото: Таня Сушенкова

казавшись от фигуры куратора и исполняемых им функций, мы не смогли в достаточной степени заполнить пустующее место координации горизонтальными связями.

Год назад мы начали готовить фестиваль. Но когда прошло первое очарование новых встреч, знакомств и формирования нового коллектива, наступило время поисков чего-то общего помимо процедуры принятия решений на ассамблеях. Поиски в области политических взглядов, тактики или эстетических предпочтений не привели к формированию общей платформы, напротив, обнажили разногласия. Институциональная инерция — концентрация организационных и финансовых связей и, следовательно, ответственности — привела к недостатку вовлеченности большинства рабочей группы. Ей соответствовала и инерция этого большинства, оказавшегося еще не готовым к распределению ответственности. Общим делом фестиваль стал только для меньшей части рабочей группы и нескольких подключившихся уже в ходе фестиваля людей. В результате вместо общего движения всего разнообразия инициатив иногда мы могли наблюдать слепое соседство разрозненных действий. Даже многие организаторы фестиваля заботились в основном о своем выступлении, мало интересуясь остальным.



«Криптовечеринка». Фото: Таня Сушенкова



Перформанс «Семь злых поэтов». Фото: Таня Сушенкова

Вообще в этом большом двухэтажном зале присутствовал дух андеграунда и расколбаса. Произошло много интересных и полезных событий: помимо дискуссий у нас прошли, например, первая в Москве «Криптовечеринка» или перформанс «Семь злых поэтов» (1, 2). Но уровень внутреннего взаимодействия был все-таки недостаточным. Стало ясно: чтобы фестиваль стал общим делом, его нужно перепридумать сообща. Фрагментарно возникающие по его краям встречи и новые связи должны еще сложить сообщество, чтобы подчинить его контриерархичной динамике всю координацию действий. А дрессуру наемного труда еще только должна заменить самодисциплина горизонтальных отношений. Пока же маршрут от институции к коммуне едва ли может быть даже представлен, настолько он кажется утопичным.

От репрезентации искусства к радикальному участию

Некоторая рамка, задающая общее движение, все же была сформулирована: мы двигались от выставки к мастерской. То есть от пространства потребления результатов искусства к процессу его совместного создания. Несколько анархистов оценило достоинства

этой идеи, напечатав в свободной типографии тираж брошюры с критикой зеленого капитализма. Злые поэты напечатали сборник своих стихов. Помимо ассамблеи и типографии мы поместили в центр события ежедневные дискуссии и мастер-классы. Но в основном участие посетителей ограничилось этими мастер-классами и дискуссиями. Также нам не удалось уйти от создания экспозиции; можно только заметить, что экспозиция постоянно менялась в процессе, например, когда участники квир-показа НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ дополнили ее своими фотографиями.

Радикальное же участие предполагает возможность влиять как на ход процесса, так и на принципы его организации. В пределе оно должно увеличивать ту часть любого труда, которая связана с участием, и избавить его от другой части, связанной с эксплуатацией. (И это касается не только рабочей группы. Если речь идет об участии посетителей, то уместно обсуждать и их эксплуатацию.) Нам удалось лишь наметить осуществление этого принципа. Например, вклад в создание нового протестующего дресс-кода внесли не только организаторы «Моды на свободу». В создании одежды и ее показе приняли участие знакомые и даже незнакомые никому из организаторов посетители фестиваля. Кто-то помогал и со строительством подиума. Но большинство пришедших выбрали для себя классическую модель пассивного созерцания происходящего. И дело не только в их представлениях о том, как и зачем посещают выставки. Я думаю, что мы не создали достаточных условий, чтобы сделать возможность радикального участия действительно очевидной.

Опыт фестиваля показал, что публика ходит в основном на события, только если они организованы кем-то из своей тусовки. Поэтому часто у нас было не много людей, пришедших «со стороны». День за днем в пространстве фестиваля одна субкультура сменяла другую, а их участники так и не вышли за пределы своих гетто для обмена с другими.

Что вообще такое организация фестиваля политического искусства в нашем атомизированном до предела мегаполисе, этом идеальном городе отчуждения? Где политика практически осознана как эксперимент отношений лишь единицами. Где даже в эти единицы, как-то разделяющие общую позицию, проникает разлитое по всему городу отчуждение. К сожалению, нам так и не удалось создать настоящую товарищескую атмосферу в пространстве «МедиаУдара».

Сейчас уже ясно, что фестиваль должен был стать ареалом, питательной средой политического искусства, местом встреч и об-

мена, совместного проведения времени и рождения новых идей. Отчасти он стал таким. Но отдельного внимания требует конструирование фестиваля не только как мастерской, но и как пространства обитания. Опыт «Оккупая» показывает, что именно необходимо для этого: бесплатная кухня, возможность остаться на ночь и т.д. Все это могло позволить сверхзанятым москвичам вырваться из плотного времени труда и перемещений по городу, где время в пути измеряется часами. Облегчение знакомства друг с другом, обсуждение общих целей, какой-нибудь фримаркет, наконец, постоянные объявления программы и того, зачем мы здесь собрались,— все это могло бы служить созданию связей и эксперименту отношений.

Политическое искусство

До сих пор мы не переставали говорить о политическом искусстве, но теперь пришло время расставить акценты в этой теме. С какой же политикой связана работа фестиваля и как в нее вплетено искусство?

Политическая линия фестиваля заключается в становлении сообщества как неформализованных и неиерархических отношений. И она противостоит внешней по отношению к сообществу логике медийной репрезентации. Интересно рассмотреть это различие на примере проходившей в рамках «МедиаУдара» выставки «Феминистский карандаш — 2». Я вовсе не выступаю против выбранной участницами этой выставки стратегии сепаратистского феминизма. Без труда можно представить себе необходимость женского объединения в атмосфере московского сексизма. Однако важно понять, как эта стратегия работает в конкретной ситуации и конкретном контексте. Полноценный сепаратизм предполагает отделение как от мужчин, так и от институтов и отношений, поддерживающих мужские привилегии. Но вместо анализа механизмов угнетения женщин девушки из «ФК» ограничиваются дистанцией к биологическим мужчинам и встречают любое столкновение с «ФК» как патриархальное наступление. Вероятно, поэтому они не проявили никакого интереса к другим событиям, происходившим на фестивале. А Александра Галкина, совершившая интервенцию в экспозицию «ФК», запросто была записана в агенты патриархата (эта ситуация подробно проанализирована в «Стоп-статье» Александры Новоженовой и Глеба Напреенко). Также, в отличие от «Ме-



Участницы проекта «Феминистский карандаш-2».
Фото: Таня Сушенкова

диаУдара», «ФК» не отказался заявить себя в рамках Московской биеннале, даже поверхностный анализ которой показал бы ее патриархальность. Таким образом, на уровне отношений сепаратистская стратегия «Феминистского карандаша» оказывается близка к стратегии конкуренции на художественном поле и коллаборации с институциями, то есть к борьбе за обладание тем мужским типом власти, само существование которого должно быть оспорено. И все это вместо того, чтобы искать общее с другими угнетенными, пусть и не по гендерному признаку, а за убеждения, публичные действия, образ жизни,— хотя бы с участниками «МедиаУдара».

Проблема заключается в том, что стремление к репрезентации феминизма полностью затеняет для «ФК» противоречия, связанные с тем, как происходит эта репрезентация.

Здесь политика становления сообщества и создания неформализованных отношений непосредственно подходит к вопросу искусства. Именно искусство выводит нас за пределы социальных ролей, раскрывает неизвестному, тем самым делает возможным сообщество. Искусство может являться нам и в самих отношениях. А изображения на стенах есть интеллектуальный, визуальный ландшафт наших взаимодействий. Если когда-то искусству приходилось бороться за автономию от церкви, а потом от государственного заказа,

то теперь пришло время сделать следующий шаг, развернув борьбу за независимость от самой неолиберальной «автономии» искусства и связанной с ней модели репрезентации. Эта модель должна быть преодолена как представление о социальной функции искусства и как практика его деполитизации и беспомощности. Только тогда на месте половинчатых попыток Берлинской или Стамбульской биеннале сможет возникнуть действительно новая поэтика.

Проблемы искусства и критики, о которых идет речь, прекрасно демонстрирует вышеупомянутая статья Новоженовой и Напреенко. Разворачивая любопытную классификацию политизированного искусства, авторы остаются в рамках либеральной модели, стремящейся натурализовать его деполитизированное положение. В рамках этой модели искусство существует на автономной сцене, где различные его типы репрезентируют политический процесс уже в нейтрализованном виде. Вероятно, поэтому для наших критиков политическим является лишь вопрос о том, как именно эти типы искусства взаимодействуют между собой, а не с социальным. В отношении же самого политического процесса художник, на их взгляд, способен только «подглядывать за политикой из выстроенного им замка» (как Арсений Жиляев) или показывать границы группового или общественного консенсуса (как, например, это сделала Александра Галкина, разрушая уютный дискурс «ФК»). Но в отличие от такого искусства и такой критики, существующих в парадигме репрезентации, политическое высказывание открыто осуществляется как вмешательство. Вопрос заключается только в том, в какую именно ситуацию нужно вмешаться. И вопрос этот стоит как перед дискурсивными, так и перед визуальными формами практикующей мысли.

Горизонтальный принцип организации фестиваля открывал вмешательству многие его аспекты: от создания принципов координации до конструирования материального пространства. Но любая ситуация, будучи выбранной для вмешательства, требует переосмыслить в соответствии с ней цели произнесения речи или создания изображения. Здесь текст, например, становится удачным в зависимости от того, как он включился в создание отношений. Ассамблея оказывается успешной, если создала возможность свободного обсуждения и коллективной игры желаний. Одна из организаторов НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ Полина Заславская сказала мне, что делает этот показ, чтобы создать атмосферу товарищества, которой не хватало на фестивале. Как она заметила, «коллективность — это всегда немного влюбленность».

Но все это касается организационного аспекта политики, обращенного к сообществу, к его нуждам и его становлению. Однако зал на «Артплее» — не Тахрир и не Чистые пруды. Вся активность сообщества остается лишь наполовину политической без участия в конкретном политическом столкновении. Именно с выбором последнего и связаны наибольшие проблема как медиаактивизма в целом, так и «МедиаУдара» в частности.

Участники рабочей группы пикетировали ФСИН в поддержку Надежды Толоконниковой. Борьба, которую она продолжает изнутри тюрьмы, проливая яркий свет на условия заключения в России, так же как и поддержка этой борьбы, очень важна. Но необходимо придумывать и другие стратегии, выходящие за пределы бесконечной череды медийных акций, бросающих вызов властям, и изнуряющих кампаний в ответ на последующие репрессии. Здесь «МедиаУдар» еще не предложил ничего нового, и это его основная проблема как события политического.

Возможно, перспективы политического искусства связаны не с деятельностью маленьких групп на центральных площадях, а с вмешательством в конкретные ситуации сопротивления. Не с безлюдной пустотой городской площади, а с плотностью взаимодействия в протестном лагере, в ходе забастовки, в борьбе против сноса очередного памятника архитектуры, строительства небоскреба или стоянки на месте детской площадки. Тогда на место «привлечения внимания» к тем или иным абстрактным проблемам — лишь кормящим политиков и экспертов — сможет прийти распространение информации о способе их решения или, по крайней мере, об удачном опыте самоорганизации. То есть на место репрезентации жизни в политике и искусстве придет объединение этих трех величин в общей борьбе.

***

Фестиваль принес разочарования, но и стал местом встреч, которых без него бы просто не случилось. Ведь в этом городе надо тратить часы на дорогу, только чтобы встретиться. Мы увидели друг друга, мы действовали вместе. Успех этого события измеряется тем, насколько плодотворны были эти встречи, будут ли длиться возникшие в них отношения и какие последствия они повлекут. Мы по-прежнему открыты участию, все желающие могут связаться с нами указанными на сайте способами и продолжить движение вместе.

Политика

Игорь Чубаров

Искусство как трансгрессия или преступление как искусство

К пониманию московского акционизма 1990-х гг.

I

Провести различие между искусством как преступлением (трансгрессией), т.е. преодолением устоявшихся границ восприятия, традиционных способов взаимоотношений вещей и людей, с одной стороны, и преступлением как уголовно наказуемым деянием, которому художник способен придать форму художественного произведения на правах развиваемого им социального проекта или перформанса (т.е. преступлением как искусством), с другой, является на первый взгляд чисто спекулятивной задачей.

Но в процессе размышления над этой темой становится понятным, что здесь невозможно удержаться на объективной точке зрения, нейтральной и безразличной по отношению к изучаемому предмету. Ибо проведение этого различия может быть осуществлено только при предварительном определении понятий искусства и преступления. А здесь мы вступаем в спор с идеологическими аппаратами государства, дискурсами власти, ибо предметом обсуждения оказываются отнюдь не отвлеченные эстетические вопросы, а, с одной стороны, реальные художественные практики, с другой — практики преступлений и наказаний, сложные взаимные отношения художников и представителей власти, принципиально различно понимающих место и задачи искусства в социальной жизни.

Если мы не хотим выступать в роли судей и полицейских, то просто обречены на позицию преступников. Объективность, нейтральность, следовательно, законопослушность в этом вопро-

се, сразу ставит нас на сторону власти, т.е. по ту сторону не только преступления, но и искусства. Одновременно мы оказываемся по эту сторону закона, предопределяя возможное решение этой по преимуществу практической проблемы.

Но при таких условиях мы обречены на одностороннее понимание искусства или как развлечения-украшения, утилитарно-декоративного его понимания, или как образного выражения некоей истины, т.е. понимания интеллектуалистического. И в первом, и во втором случае мы имеем дело со сверхдетерминированным выбором, обусловленным социальным, политическим и в конечном счете экономическим статусами озвучивающих его субъектов. И если первая точка зрения характерна для заинтересованных лиц диалектической пары раб-господин, то вторая часто оказывается близка интеллектуалам, несклонным ни к физическому труду, ни к капиталистическому управлению. Но и в первом, и во втором случае налицо стратегия на сохранение существующего порядка вещей в обществе, либо в форме экономической и политической власти, либо в форме власти-знания, подчиняющего мир неким предвечным «естественным» законам.

Разумеется, такие подходы могут претендовать на объективность только в весьма специфическом смысле — смысле насильственного установления манифестируемой ими стратегии. Это мы и имели в виду, когда говорили о практическом характере нашего вопроса.

Поэтому мы просто вынуждены исходить из субъективного, претендующего на осознанность интереса — интереса человека, который не хочет ни эксплуатировать, ни быть эксплуатируемым, причем ни прямо, ни косвенно, т.е. через опосредующую прямое насилие идеологическую систему государства (школу, массмедиа и т.д.). То, что такая позиция ставит нас в положение преступников, изгоев, не является ни парадоксом, ни просто эффектной фразой.

Ибо задача интеллектуала, как ее формулировал М. Фуко, состоит не в том, чтобы «высказывать за всех безмолвную истину, а в том, чтобы бороться против всех видов власти там, где он сам представляет собой сразу и объект, и орудие: в самом строе „знания“, „истины“, „сознания“, „дискурса“». Следуя этой методологической установке, мы можем нарушить некоторые по умолчанию принимаемые научным сообществом конвенции, которые делают

ученых частью системы помимо их воли, и дать говорить преступникам, в том числе и через себя самих, т.е. самим стать преступниками, насколько это возможно*.

Парадоксальным образом, но именно такого рода субъективизм может позволить теоретику корректно поставить вопрос о соотношении закона, власти и желания в искусстве, с одной стороны, и о месте политического в искусстве и творчестве, с другой. Положение преступника здесь оказывается сродни статусу пролетариата в понимании истории Марксом, когда его субъективное и объективное историческое положение совпадают в индивидуальном самосознании. Но так же, как самосознание это во времена Маркса и Ленина не было пролетарским, а вполне буржуазным, так не является оно в нашем случае сознанием криминального преступника. Речь у нас идет, разумеется, о преступлениях в искусстве и преступлениях искусства.

Этому не противоречит то обстоятельство, что мы изначально отказываемся как от правового пути решения поставленной проблемы, свойственного англо-саксонской традиции, так и от симулятивной трансгрессивности в искусстве, характерной для континентальной буржуазной идеологии, которая только подражает «реальной» преступности, а не пытается действительно преодолеть устанавливаемые властью для искусства границы дозволенного, эстетических стандартов и этических норм.

В понимании трансгрессии как проявления интенсивного желания мы будем далее опираться на ряд идей Ж. Батая, М. Фуко, Ж. Делеза и Ф. Гваттари, С. Жижека и В. Подороги. Также хотелось бы привлечь к рассматриваемой теме проблематику русского теоретика и режиссера Н.Н. Евреинова. Ниже мы собираемся сопоставить его концепцию «театрализации жизни» и устраиваемые им в 1920-х гг. массовые театрализованные постановки с некоторыми известными перформансами московских художников 90-х гг. прошлого уже века с точки зрения понимания места и роли трансгрессии в искусстве и ее отличия от юридического понимания преступления.

* Тот же М. Фуко говорил: «Когда начинают говорить сами заключенные, оказывается, что у них есть и своя теория тюрьмы, и теория уголовного наказания, и теория правосудия. Именно этот вид речи против власти, этот контрдискурс, поддерживаемый заключенными или теми, кого мы называем правонарушителями, имеет значение, а не теория насчет преступности» (Из беседы с Ж. Делезом 1972 г. // Фуко Мишель, Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц. С. Офертаса под общей ред. В.П. Визгина и Б.М. Скуратова.— М.: Праксис, 2002. Т. 1. С. 69–71).

II

Николай Евреинов — русский режиссер и теоретик театра — ставил под сомнение различные фигуры искренности, не разделяя пафоса подлинности, откровенности в искусстве, прежде всего театральном. Как следствие, он отвергал стратегию «жизненности» искусства, театра как «части жизни», понимание искусства как отражения-соответствия некоей действительности, к которой стремился русский театр и до и после октябрьской революции 1917 г.

Здесь его позицию можно сопоставить с критикой Фуко тезиса об открытии и раскрепощении сексуальности в современной эпохе по сравнению с эпохой Средневековья. Подобно тому, как Фуко видел в христианском мире падших тел и греховности наиболее натуральное выражение сексуальности, Евреинов усматривал адекватное выражение природного смысла такого существа как человек в его театральности, как способности и желании человека тотально инсценировать как свою жизнь, так и смерть.

Но сразу же встает вопрос об отношениях театра и жизни. Ведь указание на природную театральность человека, пресловутое шекспировское понимание жизни как театра размывает границы жизни и искусства, смешивает театр в таком широком смысле и театр как искусство в смысле узком с его автономными все-таки художественными задачами, имманентной художественной формой, собственной историей и т.д. Ответ на эти сомнения следует искать в понимании Евреиновым театра (и вообще искусства) как «альтернативной жизни», жизни только возможной, а не нашей бытовой, подчиняющейся как экономическим, политическим, социальным, так и театральным законам. Театр не у́же жизни в таком понимании и не шире ее, он не является ни ее частью, ни отражением. Он альтернатива, но не жизни в пользу какой-то грезе, вымышленной какой-то утопии, а альтернативная модель жизни, вполне возможной жизни, которую, к сожалению или к счастью, художнику никогда не удается сделать достоянием всего общества.

Евреинов отвергал театр как культурный институт, понимался ли он как кафедра морализаторства или как средство развлечения. В статье «Театрократия» он видит задачей театра не отражение «правды жизни» и не исправление нравов, а удовлетворение желания к преображению «я», к театральному инсценированию неосуществимых в социальной жизни индивидуальных фантазмов:

«Мое личное благо есть решающий критерий всех ценностей мира. Когда я умираю на поле сражения, не отечество мне дорого и не за него я жертвую собой, а за себя самого, как гордого своим отечеством сына его». То же самое он мог сказать и о театре. Многие ожидают от театра какого-то улучшения жизни, каких-то простых ответов на жизненные вопросы, но художник смотрит на дело иначе: его интересует только альтернативный проект жизни, и он разворачивает в своем произведении тот мир, в котором мог бы сам жить и сам умереть. В этом главный message евреиновского понятия «театра для себя».

Ответит ли он ожиданиям большинства — другой вопрос. Здесь надо учитывать, что Евреинов рассматривает прежде всего трагический театр, во время постановок которого мы сталкиваемся не просто с грустными историями, завершающимися смертью героев, а с принципиально неразрешимыми ситуациями и принципиально неочищаемыми страстями. Истинный реализм и достоверность (трагического и любого истинного) театра в этом смысле заключается не в верном отражении жизненных характеров и не в захвате физического тела зрителя, а в переживании «малой смерти» прямо на сцене, за кулисами или в зрительном зале.

Поэтому Евреинов, иронически обращаясь к аристотелевскому понятию катарсиса, пишет о том, что зрители в театре идеально переживают свои преступные импульсы, дают волю своим запретным желаниям хотя бы в воображении, потому что они не могут этого делать в жизни, не рискуя оказаться в тюрьме или на плахе. Это, разумеется, тонкая ирония. Идея сопереживания зрителя игре актеров Евреинову была не близка. Речь идет у него совсем не об этом. Театр не отгораживается от жизни, это жизнь, управляемая властями через армию, полицию, массмедиа,— стремится уничтожить театр, прозаизировать его. И поэтому опора на Аристотеля здесь двусмысленна. Автор и актер работают не на зрителя, они сами изживают на сцене некие страсти — зрители же могут реально участвовать и понимать смысл постановки только в качестве хора, пусть и молчаливого ныне.

Как остроумно заметил Жижек, роль хора в современном медиапространстве выполняет смех за телевизионным кадром, как тот абстрактный Другой, которому мы препоручаем все наши реакции, отношения и оценки происходящего*.

* Ср.: Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М. ХЖ. 1999. С. 42.

И здесь тема преступления встает с совершенно неожиданной стороны: не как простое нарушение некоторых устоявшихся норм и правил, законов и обычаев, а скорее как их замена или даже полная отмена. Пафос Евреинова здесь революционен: следует изменить жизнь, если она не отвечает принципам театральности, а не наоборот — стараться свести искусство к клише повседневного, обыденного существования.

Размышляя о преступлении как атрибуте театра, в своей книге «Театр для себя» Евреинов указывал на обман, симуляцию и само инсценирование как преступление даже с узко юридической точки зрения. Однако театр немыслим без этих атрибутов. Все они остаются в пределах некоей сценической художественной формы. Художественный образ ничему в реальности не подражает, а вполне самостоятелен и независим. Более того, он альтернативен профанным жизненным представлениям, сформированным в рамках традиционной морали и эстетики. Притом это не какой-то идеальный образ, не имеющей отношения к реальности. Речь идет скорее о несколько другой реальности.

Такое понимание преступления в искусстве предопределило и отношение Евреинова к преступлению в реальной жизни. «Почему, спрашивается,— замечал Евреинов,— преступление — вина перед законом, а не закон — вина перед преступлением? Т. е. оскорбительное запрещение, обидная квалификация поступка и намерения, вторжение в интимную жизнь, угроза насилием?» Кстати, так ставит вопрос отнюдь не безответственный либеральный мыслитель, а дипломированный правовед (по образованию Евреинов был юристом).

Задолго до Ж. Делеза и Ф. Гваттари Николай Евреинов считал сопротивление собственной «желающей машине» не меньшим преступлением, чем нарушение общественных и государственных законов, потому что и первая и вторые были сформированы в определенных причинно-следственных связях и природно-социальных условиях, и только власть различает одно в качестве разрешенного, другое — в качестве запрещенного.

Воля субъекта по Евреинову несвободна, она носит скорее машинный характер, и поэтому предъявлять человеку чисто утилитарные цели желания, логичные и обоснованные, просто бессмысленно. В течение своей жизни он следует бессознательным деструктивным желаниям не в меньшей, а, может быть, и в большей степени, чем логике естественных потребностей и инстинкту самосохранения.

Позднее этот подход, берущий свое начало в философии Шопенгауэра и Ницше, немало критиковали, в частности за капитализацию желания, за ее производительный характер и неотличимость в этом смысле от природы капитала (Ж. Бодрийяр). Но здесь важно напомнить, что желание, о котором идет речь, не преследует каких-то иных целей, кроме следования логике смерти. Смерти субъекта прежде всего. Ибо герой трагедии неизбежно умирает. Но необходимо заметить, субъект умирает только для того, чтобы поколебать в своих основаниях государство и само общество. Герой умирает для того, чтобы оставшиеся в живых могли найти себя вне экстенсивных экономических моделей трансформации и утилизации желания. Трагедия действительно не имеет других целей, кроме осознания или переживания смерти как желанного берега на пути человеческой жизни. Осознания, которое освобождает желание для цельной жизни в согласии с собой и другими.

А для такого заряженного смертью желания нет темы преступления как нарушения закона. Справедливо писали Делез и Гваттари: «... закон ничего не доказывает в том, что касается изначальной реальности желания... и трансгрессия ничего не доказывает относительно функциональной реальности закона, потому что она сама смехотворно мала по сравнению с тем, что закон действительно запрещает (поэтому революции ничего общего не имеют с трансгрессией)»[*].

Таким образом, то, что запрещено законом и то, что нарушается в его пре-ступлении — вещи разные. Закон препятствует прежде всего революции, как радикальному пересмотру всех правил социальной жизни, а не трансгрессии как их разовому, не проблематизирующему нарушению. Закон сам порождает противозаконности путем трансформации и извращения путей желания.

Пример запрета на инцест, вернее, образования самого понятии инцеста на ранних стадиях развития человечества, ярче всего представляет эту ситуацию. Как описывают ее Ж. Делез и Ф. Гваттари, деспот первым прибегает к королевскому инцесту, совокупляясь с матерью и сестрой вне социального поля, а затем приходит покарать своих жалких подражателей «из народа», чтобы обосновать тем самым собственную полезность в перспективе развития общества. Подобная репрессия загоняет желание в хитрую

[*] См.: Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т. 1. Анти-Эдип. http://www.k2x2.info/filosofija/kapitalizm_i_shizofrenija_anti_yedip_sokrashennyi_perevod_referat/p4.php

ловушку, навязывая ему запрещенное в качестве преимущественного объекта желания: «Видишь, вот чего ты хотел».

Однако, как считали те же Делез и Гваттари, невозможность инцеста еще не решает, например, проблем сексуального насилия родителей над детьми. Мы подходим, следовательно, к вопросу о критериях интенсивного и экстенсивного желания. Мы не можем не принимать в расчет тотальную оборачиваемость любых мыслительных конструкций, сексуальных и политических ориентаций в современном медиадискурсе. Симулякр — это первое, с чем мы сталкиваемся и с чем мы работаем, когда говорим о современном искусстве. Поэтому задача состоит не в том, что бы добраться здесь до реальности и истины, а в том, что бы оценить политический смысл симулякров и различить их между собой.

Н. Евреинов одним из первых в прошлом веке предложил практическое разрешение этой проблемы в режиссированной им в октябре 1920 г. массовой постановке «Взятия Зимнего дворца» на Дворцовой площади в Петрограде. Эта постановка может быть рассмотрена как одновременно прообраз современных политических PR-технологий и художественных перформансов. Евреинову удалось максимально приблизить «театр для себя» к реальной социальной жизни, сохранив художественную форму перформанса. Можно сказать, что постановка эта была не менее реальна, чем сама Октябрьская революция в плане репереживания вытесненного ввиду своей травматичности события. Она восстанавливала в уже отрешенной форме разрушенный символический порядок, превращая утрату в нечто возможное.

Кроме того, Евреинов доказал этим перформансом бесперспективность «жизненного» натуралистического театра, стремящегося изобразить, эстетизировать действительность. Напротив, сама действительность представляла здесь его театральный принцип.

Но в этой постановке можно выделить и другой провокативный момент — идея тотального театра, спроецированная на символический локус революционного Петрограда при огромном скоплении народа, могла подменить собой событие реальной революции, встать на ее место, сохраняя однако художественный характер. В этой постановке Евреинов предложил способ перетекания искусства в «политику» — без многолетней подпольной партийной работы, без ссылок и каторги, без массовых убийств и грабежей. Власть просто переходит в руки народа, который лишь «играет» в революцию, разрешенную властями в качестве театральной постановки.

Ибо эффект от инсценирования и повтора события непредсказуем, особенно если в нем оказывается затронутой реальность группового желания. Такая составляющая театральной машины, как массовка, становится массой и, осознав свою силу, может повторить революцию уже в отношении новой власти — ибо повтор различает.

Неслучайно, что после 1920 года подобные постановки перешли в ведение гражданских культурных учреждений, сократились в масштабе, снизились до уровня народных гуляний, демонстраций и военных парадов. Именно возможность не просто репереживания, но и «повтора» революции как открытой возможности, связанной с неустранимым ни в одном обществе противоречием между сформированным социальным укладом и неудержимым техническим и культурным прогрессом, была почувствована советскими властями, и прежде всего поэтому подобные мероприятия в дальнейшем уже не повторялись.

Именно через евреиновскую постановку вспоминали и воспринимали революцию ближайшие поколения. Тот же С.М. Эйзенштейн наверняка опирался в своем «Октябре» на документированную в хрониках постановку Евреинова, хотя позднее и оспаривал это. Кстати, в этом моменте обнаруживается принципиальное различие их режиссерских стратегий.

В статье 40-х гг. о Евреинове («Кино и театр. Николай Евреинов») Эйзенштейн в частности писал:

> Однако интересно, что этот проповедник (Евреинов — И.М.) эгоцентрического театра — «театра для себя» — театра без зрителей, остроумный и блестящий, в самой идее прочертивший предельный регресс театральной деятельности на самую ее низшую, до-коллективную и до-социальную стадию «театрального инстинкта»,— одновременно оказался и тем, кто первый осуществил идею «коллективного соборного театра» тоже в первичных регрессивных его формах после Революции. [...] Здесь был образец чистого обращения вспять, без пресловутого «как бы», которое характеризует новую прогрессивную стадию, неизбежно имеющую «нечто» общее с прошлым по облику, но совершенную качественную несоизмеримость с этим прошлым. Революционные действа, которыми управлял Н.Н. Евреинов с режиссерского пульта... были подкрашенной мумией

> прошлого, даже не возрождением, а неорганичной пересадкой на нашу почву типа первичных зрелищ средневекового Запада или празднеств Великой французской революции. Они остались бездетными. [...] Интересно: мой фильм закреплял на пленке воссоздание тех же событий штурма Зимнего, что и пресловутое массовое действие Евреинова. На той же Дворцовой площади... Разница была в том, что здесь рождалась новая поступательная фаза театра на площади — массовый... фильм. А лет за семь до этого на этой площади умирал наэлектризованный труп типа театра, уходившего в вечность, неотрывно от отошедших стадий социального развития, его породивших*.

В.А. Подорога** указывает на принципиальную несовместимость позиций режиссеров, связанную с преодолением Эйзенштейном, через возможности используемых им новых медиа — массового кино, ограничений модернистской картины мира, в рамки которой якобы целиком вписывался евреиновский проект.

С этой точки зрения, постановка Евреинова, размещаясь на уровне принципов своей формальной организации в контекстах русского символизма и отчасти авангарда, оперирует оппозицией героя и толпы, повинуется общим законам театрального зрелища. Опыт массы для него в принципе недоступен. Ибо масса организована совершенно иначе, нежели толпа зевак, собравшихся вокруг публичного зрелища.

Точнее было бы сказать, что только масса и организована. Именно для массы не существует разделения на зрителей и актеров. Так, если у евреиновской постановки было 10 000 «актеров» и 150 000 зрителей, то Эйзенштейн задействовал в «Октябре» 150 000 массовки и никаких зрителей. Вернее зрители, конечно, были, но они составляли уже всю страну и «весь мир».

Далее, масса по своей природе бессмертна и неуязвима. Вооруженная орудиями войны или труда, она стройными рядами, неостановимо движется к известной только ей самой цели, т.е. неизвестной никому в частности. Толпа же беспорядочна, хаотична и способна только затопать самоё себя.

---

* Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино. 2002. С. 125–126.

** Ср.: Подорога В.А. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна в кн.: Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии под ред В.А. Подорога. № 1. М.: Логос. 2001. С. 11–140.

Принципиально различен и генезис толпы и массы, и соответственно евреиновского и эйзенштейновского подхода к нашей проблеме. Первая происходит из древних аграрных праздников, дионисовых шествий и ритуалов, являясь, по меткому замечанию того же Эйзенштейна, «чем-то средним между первичным козлодранием и средневековым площадным действием»*. Масса же и массовое искусство — это, преимущественно, явление современной городской культуры, прошедшей через горнило социальных революций.

Но рассудить Эйзенштейна и Евреинова в вопросе о «революционности», «коллективности» и «индивидуальности» манифестированных ими проектов можно не только с привлечением исторического или психобиографического анализа, но и на актуальном современном политическом и художественном материале.

Вопрос ставится следующим образом: какую общественно-политическую модель предполагает художественный и теоретический проект Н. Евреинова, какую этику и логику отношений к Другому, взаимоотношений индивидуальности и общества он способен имплицировать? Критика Эйзенштейна-Подороги по сути ставит под сомнение коллективистские, социалистические потенции евреиновского театра, намекая на его индивидуалистическую, буржуазную ограниченность.

Но и «массовый фильм» как альтернатива «театрализованной жизни» представляется сомнительной с позиций современных возможностей медиавласти. Ибо она оказалась способна перекодировать и заявленный Эйзенштейном проект «массового кино» в совершенно антиреволюционных целях, заставив каждого человека вернуться в «бочки селенитов» (Шкловский), т.е. к телевизору, еще в условиях социализма. Но это же отчасти удалось сделать современным политтехнологам и с проектом Евреинова в формах организуемых в последнее время властью псевдооппозиционных митингов и забастовок, шествий протеста, демонстраций и «цветных революций».

Сегодня дистанция между художественным произведением и технологиями медиавласти вообще сократилась до микрона. Любые открытия в искусстве моментально перехватываются и используются в политическом PR, с потерей или переориентацией изначально заложенных в них интенций и мотиваций. Все это ста-

* Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино. 2002. С. 125.

вит перед современным художником трудно-, если не сказать что не-решаемые задачи.

III

Ввиду нашей темы «трансгрессия vs. революция» и обозначенных выше вызовов хотелось бы проинтерпретировать наиболее известные акции и перформансы московских художников 90-х гг. и сопоставить их с последними тенденциями в актуальном российском искусстве.

Надо сказать сразу, что художественный акционизм 90-х гг. явился следствием окончательного краха Советского проекта и реакцией на попытки новой власти подменить его возвращением к традиционным национальным ценностям: сильной централизованной власти и православия, с сохранением ряда собственно советских добродетелей — силы коллективной взаимопомощи, социального прогресса и т.д., разбавленными либеральными капиталистическими ценностями — культом успеха, креативности, свободного рынка и т.д. Акции и перформансы были направлены прежде всего на разрыв этих непримиримых прежде ценностных порядков. Художники стремились показать искусственность и идеологичность их абсурдных констелляций.

Универсальной сценой осуществления этих акций явилась сексуальность. Ибо как писал Фуко: «В мире, где не осталось ничего святого, сексуальность оказывается единственно возможной сферой разделения чувств» («О трансгрессии»). Но если Фуко имел в виду смерть Бога в европейской культуре, то в нашем случае речь шла о смерти Советского общества и Советской идеологии. Требовалось ответить на вопрос: в каком отношении к этой ситуации находится сексуальность. Есть ли у нее перспектива освобождения, или речь идет о наступлении нового, более жесткого дисциплинарного порядка?

Власть в этих условиях поняла свою задачу как необходимость открыть дорогу порнографии и проституции. Россию захлестнули потоки порнопродукции и секс-рабынь. То, что сексуальность под этой атакой только загонялась в более глубокое подполье, на сегодня можно уже говорить с полной определенностью.

Но если в перестройку ни о каком освобождении сексуальности не могло было быть и речи, то напротив, сексуальность в СССР, разумеется не на официальном уровне, а в гуще народной культуры

и быта, пришла к впечатляющему разнообразию и усложненности. Перефразируя Фуко, можно даже сказать, что она достигла непосредственного природного смысла, подобно сексуальности в средневековом мире падших тел и греховности. Эту мысль наглядно демонстрируют, например, фотоработы Бориса Михайлова конца 60-х — 70-х гг. В этом же смысле Павел Пепперштейн достаточно остроумно противопоставляет западное понимание сексуальности как «sex'а», профанному советскому понятию «е*ля» (ХЖ, № 4, 2004).

На протяжении 90-х соответствующий способ выражения сексуальности в нашей стране постепенно уступал место западной модели. Сексуальность преимущественно приобрела форму рыночного товара, поддерживаемого в своем распространении и обращении различными механизмами идеологического (порно) и репрессивного (проституция) контроля.

В этих условиях российским художникам ничего не оставалось, как более радикально профанировать уже и так обесцененные в официальной культуре символы и ценности, нарушая границы морали, которые новая власть тем не менее продолжала лицемерно охранять.

Но профанация сакрального предполагала его ресакрализацию в форме отсутствия. И это был практически единственный в то время способ его символического восстановления.

***

Матерное слово «х*й», выложенное телами на «Красной площади» в Москве в 1991 году, явилось такой профанацией-трансгрессией советского семиотического пространства с одновременной манифестацией репрессированной народной сексуальности. Площадь была захвачена новым профанным символом — наложением фаллоса, вернее его русского имени, одновременно и на российскую, и на советскую святыню, и на неизбежно надвигающийся капитализм. Смысл акции состоял в одновременной демонстрации предела советской сексуальности, пределов советского сознания и возможного прочтения диаграмм советского коллективного бессознательного. Привлекая Фуко, можно сказать, что эта акция приводила к пределу закона, поскольку именно сексуальность «оказывается единственной абсолютно универсальной сферой запрета». Ответ Анатолия Осмоловского на этот запрет образца 1991 года подводит нас и к пределу русского языка: выраженная в посыла-

нии всех «на хуй» советская сексуальность «очерчивает ту смутную линию на прибрежном песке безмолвия, за которой покоится невыразимая тишина» (Фуко). В прямом смысле слова граница так заявленной сексуальности проходила не вокруг акционистов, отделяя их и обозначая, а прямо по ним — вычерчивая предел и их самих вырисовывая как предел.

Близкий смысл имела и акция «Осмоловский-Маяковский». Уже после победы Ельцина Осмоловский организовал свой подъем на известный памятник Маяковского на одноименной площади в Москве. Речь шла об уравнивании тела и имени, одновременно профанирующее святыню и восстанавливающее его для будущих поколений в форме символической телесной близости. Перформанс проводился в контексте уничтожения или снятия памятников партийным деятелям по Москве. Художники предлагали не сносить их, а каким-то образом детерриториализировать, меняя их символический смысл, но оставляя на прежнем месте. Предлагалось приспособить их как-то к новому времени — например, открыть стрип-бар «Под Дзержинским» или игровой клуб «У Воровского» и т.п. Но в системе российской власти, которая существует как бы субстанциально еще с царских времен, возможны только акцидентальные изменения. Поэтому памятник Дзержинскому вначале с гневом убрали с площади, сослав в парк МДХ, а сегодня на высшем уровне ведут разговоры о его возвращении на Лубянку.

Можно сказать, что смысл акции Осмоловского был в переоткрытии советских символов, их реактуализации в самом неподходящем для этого времени. Но ни до, ни после этого времени эта акция была бы или невозможна, или имела бы совершенно другой смысл. Это обстоятельство говорит о том, что в искусстве важно не само преступление, ибо и сегодня тоже можно залезть на памятник Маяковскому, а его политический смысл в конкретный исторический момент.

В этом плане манипуляции С. Бугаева и С. Ануфриева с памятником рабочего и колхозницы на ВДНХ, к примеру, имели уже совершенно другой смысл. Художники слишком буквально отнеслись здесь к метафоре советской сексуальности. Залезая в дверцу внизу памятника, они как бы лишали этого советского монстра девственности. Но в этой акции не была соблюдена должная дистанция между профанным телом и священным именем. Как и в известных работах Комара-Меламида, когда художники совокуплялись

с большим Другим во время его летаргического сна. В результате он этого даже не почувствовал.

Не случайно на известной выставке «Москва-Берлин» (2004) работы соц-арта активно сопоставляются кураторами с соцреалистическими полотнами. И там и здесь хорошо прописаны вожди, а маленькими чертиками внизу полотна можно и пренебречь. Страх перед «Большим Братом» был так велик у наших внутренних эмигрантов, что он сохранился даже после его символической смерти.

Профанация сакрального была центральной темой известных акций Авдея Тер-Оганьяна и Александра Бренера. Надо сказать, что соответствующие работы были очень удачны. Разве не смешно видеть на православных иконах надпись «Бог — дурак», «Бога нет» и т.д.? И разве не заслужил «Квадрат» Малевича нарисованного на нем доллара? В конце концов, если Малевич не учел такой возможности и сам его не подрисовал, то почему нельзя его за это так радикально деконструировать?

Но политический смысл обеих работ амбивалентен. Объявлять о «смерти Бога» в месте, где он и так давно разложился, на самом деле не достаточно радикально. С философской точки зрения «бог» здесь даже негативно восстанавливается, хотя и в поругаемом, профанном образе. С политической точки зрения эта работа недостаточно продумана. Авдей ошибся здесь адресом, обратив политическое высказывание не к самим верующим, только и способным осмысленно отреагировать на радикальность подобного жеста. Ибо для последних эта работа действительно является серьезной проблемой («искушением»). Но в связи с замыслом самой работы — разоблачением новых лицемерных христиан и властей постсоветской России, которые и являются точным адресом скандальных работ Авдея, сделать практически ничего не удалось. Реакцию этих людей и структур можно было прогнозировать заранее: созерцание изрубленных икон и «кощунственных надписей» не способно ни на миллиметр изменить их дезориентированное за годы перестройки и дикого капитализма 90-х сознание. Неверующему человеку, по разным причинам социально-психологического свойства склонному к симуляции церковного культа, объявлять о симулятивности самого этого культа просто опасно. Не удивительно, что по факту перформансов Авдея было возбуждено уголовное дело, ему неоднократно угрожали физической расправой и вскоре он вынужден был эмигрировать. Другое дело — глухота и слепота художественного сообщества, не оказавшего

Авдею, за редким исключением, никакой экспертной или дружеской поддержки, за что оно заслуживает еще более принципиальной и развернутой критики.

Преступный импульс большинства акций Александра Бренера понятен: в условиях поражения советского социального проекта художнику ничего не оставалось, как демонстрировать свой личный героизм на фоне нарастающей пассивности российского общества. Но следствием такой позиции явился индивидуализм, отсутствие какого-либо политического смысла в большинстве его проектов. Они ничего, кроме этого героизма не заявляют, ничего не отрицают и ни с чем не борются, по крайней мере, эффективно. Бренера заботят здесь только чисто субъективные оправдания своего искусства — каким он хочет себя видеть в новых социальных условиях, которые якобы уже никто не в силах изменить. Не имея в виду никакой социальной революционной программы, эти проекты так и остались личным делом художника, что, безусловно, устраивает российскую власть на нынешнем этапе. Правые и левые художники в этой ситуации абсолютно уравнены перед лицом власти, способной включить в себя собственное отрицание. Более того, она их негативно использует в собственных PR-технологиях. Поэтому не случайно Бренер сразу по приезде в Россию появился на страницах глянцевых журналов. В одном из них, с характерным названием «Хулиган», им были демпингованы все радикальные перформансы 90-х именно в качестве «хулиганских».

В ситуации рыночной экономики преступление становится таким же товаром, как и результат любой коммерческой деятельности. И если художник прибегает к фигуре преступления, то он обменивает его на этом рынке только на уголовное преследование и соответствующее наказание. И именно само это преследование властью является целью большинства художественных акций такого рода. Именно они придают им законченную форму рыночного товара. Т. е. они не децентрируют и не подвешивают заданные в капиталистической системе правила игры. Это скорее похоже на садомазохисткий альянс с властью. Все, чего может добиться в этой стратегии художник — это статуса субординированного во властных отношениях субъекта, политическая ориентация которого имеет не большее значение, чем стиль его одежды, а степень его свободы оказывается прямо пропорциональна уровню порабощения.

Как смысловую альтернативу перечисленным перформансам стоит вспомнить несколько акций группы «Радек» того же времени.

Так, перед выборами 1996 г. они проникли на мавзолей Ленина и вывесили плакат «Против всех». На первый взгляд речь шла о чисто политической акции, но художники не представляли никакой партийной силы или политической группировки. Ибо существует большая разница между пропагандой голосования «против всех» и организацией партии «Против всех партий». Акция открывала творческой интеллигенции и интеллектуалам реальную возможность активно участвовать в выборах, не вовлекаясь в институты персонифицированной политики и не впадая в пустой иллюзионизм. Ибо в исторической перспективе в случае определенного процента проголосовавших «против всех» можно было надеяться на вполне легальную процедуру отвода всех претендующих на власть кандидатов.

Но в дальнейшем политтехнологам удалось дезавуировать и подорвать эту идею. Уже перед самыми выборами М. Гельманом были наняты актеры, которые не только извратили в медиа смысл лозунга «Против всех», но и превратили ее в политический товар. Авторские права, кстати, никто не запрашивал и не оплачивал.

Акция А. Осмоловского и Со под названием «Баррикада» (1998) на Большой Никитской очень близка по смыслу вышеупомянутой массовой постановке Н. Евреинова «Взятие Зимнего дворца». Перекрытие, баррикадирование улицы, прямо выходящей к Кремлю, с нереальными лозунгами, вроде требования легализации наркотиков, плакатами с изображением членов «Р.А.Ф.» и французскими транспарантами 1968 года, было разумеется чисто художественной символической акцией. Но милиция ничего подобного давно не видела и не могла просто подавить эту манифестацию. Художники уже сами использовали политтехнологические приемы, когда защитили себя иностранными журналистами, документировали происходящее на видео и т.д. Милиция не могла атаковать, потому что в медиа это можно было представить именно как подавление студенческого бунта. Но при ближайшем рассмотрении было видно, что это только декорации, уличный массовый перформанс, а не политическое выступление, хотя и не разрешенное московскими властями.

Акция «Переход через улицу» (2000) Д. Гутова и группы «Радек» была не столь впечатляющей, но не менее изощренной по замыслу и политическому потенциалу. В Москве есть несколько пешеходных переходов, на которых зеленый свет для пешеходов загорается с большими интервалами и поэтому набирается очень много

ожидающих его людей. Художники слились с толпой и на разрешающий сигнал светофора развернули транспаранты с радикальными, хотя и трудночитаемыми лозунгами. С другой стороны дороги велась видеосъемка, и в кадре создавалось ощущение реальной демонстрации, на которую никакого разрешения от мэрии также не потребовалось.

К концу 1990-х — началу 2000-х тактика бывших московских акционистов существенно изменилась. Художники пытались, с одной стороны, все еще сопротивляться тотальной политтехнологической эксплуатации художественных открытий, а с другой — обратились к поиску зон автономии искусства при сохранении его критической составляющей. Ибо занимать двойственную позицию между политическим действием и художественным жестом как в 90-х по целому ряду причин было уже невозможно. Любое такое усилие либо немедленно подавлялось спецслужбами, либо представляло собой простую симуляцию политической активности в духе западного левачества, которое в лучшем случае сводится к отстаиванию прав соцменьшинств и какому-то невнятному общественному мониторингу.

С этими обстоятельствами, кстати, связаны позднейшие разработки А. Осмоловским современных версий нон-спектакулярного и неоабстрактного искусства, проблематизация понятий художественной формы и автономии искусства редакцией журнала «N» и т.д.

IV. Заключение

Необходимость обращения к разработке художественной формы возникает как раз из-за неразличимости в современном мире криминального преступления и проявлений интенсивного, революционного по своей природе, желания. К сожалению или счастью, мы живем не в первобытном обществе, и похвастаться таким, неотягощенным законом, желанием не можем. Мы знаем Закон и заражены удовольствием от его нарушения.

Единственное, что в таких условиях остается художнику, не переходя к активной политической борьбе (легальной или нелегальной), т.е. не отказываясь от искусства,— влиять на ситуацию через изменение способов отношения современного человека к реальности, его положения в мире и социуме. Поэтому акцент в современном актуальном искусстве должен быть сделан на выработке таких

инструментов, которые позволяли бы индивиду контролировать сформированную идеологическими аппаратами государства субъективность, обеспечивая возможность несовпадения с навязываемыми человеку против его воли социальными ролями.

Надо понимать в этой связи, что состояние отчуждения, о котором писали классики марксизма, не является для рядового члена более менее развитого капиталистического общества чем-то неприятным, невыносимым и поддерживаемым лишь внешними государственными репрессиями. Скорее это условие его выживания в нем. Поэтому задача ломки соответствующего мировоззрения и идеологии, сознательно или невольно оправдывающих эксплуатацию человека, присвоение капиталистической системой продукта его труда и т.д., не является чисто технической — простым разъяснением обществу закономерно и объективно происходящих революционных процессов, а по преимуществу творческая задача, как предложение принципиально иного способа существования, мышления, чувственности и т.д.

Роль художника в ее решении ключевая. Ибо он способен не только теоретически очертить контуры иного мира, но и запустить машину повтора подавляемого в буржуазном обществе интенсивного желания и способов его удовлетворения, вовлекая человека в опыт возможной свободной жизни, альтернативной тому суррогату, который ему подсовывает буржуазная культура, превратившая искусство в индустрию развлечений.

Художественная сцена в этой связи является на сегодня почти единственным пространством, в котором можно встретиться с капиталистической властью и ее аппаратами не на ее поле и играть не по их правилам. Но это игра именно с самой властью, а не с ее персонификациями в лице военных, полиции и т.д., которую ведут художники-хулиганы.

В глазах полиции большинство из упомянутых нами акций и перформансов московских художников 90-х гг. выглядят как преступления. Но из этого не следует, что все они оправданы с политической точки зрения, что все они направлены против идеологических аппаратов государства, что все они способны эффективно анализировать и критиковать современную капиталистическую систему.

Так, например, профанация сакрального в форме позитивного утверждения у В. Сорокина, В. Пелевина, А. Бренера и групп художников-соцартистов, медгерменевтов, неоакадемиков и др. зача-

стую оборачивается в свою противоположность, производя только симулякры «независимого» и «критического» искусства, являясь по сути развлекательными. Поэтому В. Сорокин отчасти уравнивается сегодня с «Идущими вместе» и «нашистами», негативно работая на пиар путинского режима, а Авдей Тер-Оганьян по иронии судьбы стал идейным вдохновителем «православных» погромщиков выставки «Осторожно — религия» (2003 г.) в Сахаровском центре, акций группы «Война» и Pussy Riot.

***

Известно, что почти единственным оправданием существования полиции является существование хулиганов на улицах. Это даже банально. Но для нашей темы это означает, что художник должен по возможности избегать хулиганского прочтения своих работ, подрывая логику двойного зажима, пресловутый властный аргумент в оправдание репрессивных аппаратов государства. Искусство не должно имитировать преступление, переступая лишь некие иллюзорные границы, устанавливаемые законом. Потому что закон, как мы повторяем за Делезом и Гваттари, запрещает нечто большее, чем можно нарушить в таком преступлении. Он навязывает понимание желания как чего-то запретного, которое якобы можно удовлетворить только в режиме преступления — нарушения закона. Одновременно власть закона запрещает нам действовать иначе, чем постоянно действует сама — т.е. противозаконно.

Преступник и художник изначально находятся в равных условиях перед инстанцией власти и закона. Оба они стремятся к удовлетворению сформированных в травматических социальных условиях желаний и сталкиваются с властью закона, всегда спекулирующей на разнонаправленности субъективных желаний в обществе. Власть лицемерно берет на себя ответственность и заботу об их коммуникации, кооперации и позитивном балансе. Поэтому художник в этой ситуации соревнуется именно с властью, предлагая обществу альтернативные модели удовлетворения желания.

Преступник же удовлетворяет свои желания без учета свободы другого человека, действуя аналогично репрессивным механизмам власти (поэтому, например, феномен бандитов в России — это вторая полулегальная власть со своими «понятиями»-законами, экономикой и этикой). То, что нарушается в преступлении — свобода другого человека,— является вечным алиби существования власти.

Но власть в этой ситуации преследует удовлетворение желаний своих агентов. Для этого она всегда подменяет проблему — обеспечение свободы возможной жертвы преступления — на нарушение некоего абстрактного закона и преследует уже за его нарушение, а не за посягательство на упомянутую свободу. В результате закон в таком срабатывании — через преступление — распространяется на его жертву в неменьшей степени, чем на преступника. Именно в этом смысле закон запрещает гораздо больше того, что можно нарушить в преступлении. Он запрещает человеку обнаружить истинные причины двойного зажима (double bind), в котором он пребывает перед лицом закона, и самостоятельно бороться за свое социальное освобождение.

Художники в этой ситуации должны проблематизировать сам закон, пытаясь нарушить нечто большее, чем он запрещает. Только таким образом можно не попасть в ловушку понимания желания как негативно определенного законом. Искусство борется своими средствами за общество, в котором вообще не должно быть границ, которые запрещено было бы переступать, или хотя бы за достойную жизнь в тех обществах, на которые мы оказались исторически обречены.

Литература

1. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Т. 1. Анти-Эдип. Екатеринбург, 2007.
2. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., ХЖ. 1999.
3. В.А. Подорога. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна в кн.: Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии под ред В.А. Подорога. № 1. М.: Логос. 2001.
4. Фуко М. Из беседы с Ж. Делезом 1972 г. // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Т. 1. М., 2002.
5. Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино. 2002.

Павел Митенко

Как действовать на виду у всех?*

Московский акционизм и политика сообщества

Несмотря на свою двадцатилетнюю историю, а после акции Pussy Riot в ХХС и широкую интернациональную известность, московский акционизм еще не находит адекватного понимания. Проблема заключается в том, что его пытаются определить исходя из общественных функций и норм. Однако за время, прошедшее с 1991 года — когда группа «Э.Т.И.» выложила человеческими телами обсценное слово на Красной площади,— акционизм не приблизился к общепринятым представлениям о норме и не стал выполнять никаких общественных функций. Это явление не укладывается в рамки социального целого в качестве одной из его частей. Следовательно, акционизм невозможно оценить по меркам институционализированных форм искусства или политики, общественных норм и даже закона.

В чем же заключается значение акционизма? Какие нужды он восполняет, если это не нужды общества? Какие новые перспективы политического и художественного действия открывает он нам сегодня? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо проследить возникновение акционизма в 1990-е годы и раскрыть его отличия от акционизма 2000-х, прояснить тот специфический смысл политики и искусства, который они приобретают в акционистском действии. И наконец, показать, что привнес в московский контекст политический лагерь, кочующий по улицам столицы на пике волны протестов в мае 2012 года.

Важно отметить, что этот текст является попыткой показать то новое, что открывает акционизм для мысли и действия, и вовсе не претендует дать верную интерпретацию всем его проявлениям.

---

* Впервые опубликовано в «Новом литературном обозрении» № 124 (6/2013).

К определению акции

Все определения акционизма с точки зрения какой-либо социальной функции находят свой логический предел в обвинительных приговорах судебной инстанции, неоднократно провозглашавшей акционизм преступлением. И вот главное, что можно извлечь из них: прежде всего, акционизм асоциален. Акционизм — это вовсе не все многообразие телесных жестов 1990-х или уличных выставок искусства 2000–2010-х. Акциями являются лишь те немногие из них, что выходили за пределы забот художественной среды и за границы специализированных художественных пространств. Говоря об акционизме, я не имею в виду ни «политические акции», формы которых не меняются на протяжении десятилетий, ни тем более «акции», исполненные на заказ. Акция есть поступок. То есть явление, принадлежащее скорее не разделенным сферам труда, а ткани неформализованных отношений, иначе говоря, отношений непосредственных. Но особенность поступка-акции в том, что он возвращает этим неформализованным отношениям отчужденные до того формы действия. Реализуя какую-либо политическую тактику или художественный прием, акция ищет свою форму и свой смысл, ориентируясь на динамику непосредственных связей, а не на правила институциональной игры. Так акционизм отвечает на вопрос: «Как искусство или политика меняют мир?»

Акционизм асоциален, но ради чего-то общего. Да, иногда акционисты преступают ту подвижную черту — подводящую итог соотношению сил общества, государства, политических и экономических групп, сложившихся практик судов и полиции,— которую чертит закон. Но они делают это, провозглашая нечто более важное. Своими поступками акционисты утверждают ценность политики, ставящей под вопрос нормы и право в общих интересах. Ведь совершение поступка на виду у многих, согласно Ханне Арендт, и является осуществлением политики[*]. Такая политика создает мир

[*] Арендт Х. Vita activa, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В.В. Бибихина. СПб.: Алетейя, 2000. С. 14–16. Возможно, именно эти идеи Арендт дали импульс размышлениям Алена Бадью о том, что в СССР, державшем публичную сферу под контролем жесткой государственной цензуры, политики не было вовсе. Появление в России политики — одна из немногих бесспорно положительных черт постсоветских трансформаций. И несоразмерность наказания акционистов (как и многих других активистов) совершенным ими поступкам свидетельствует не столько о поддержании законности, сколько о наступлении государства на саму возможность политики. Таково обвинение, которое акционизм выдвигает в ответ на судебные преследования акционистов.

в качестве общего, то есть в качестве мира, до которого есть дело многим. Для Ханны Арендт только политика является сферой обретения свободы*, поскольку соразмерно публичному действию любого меняет судьбу общего мира. Во-вторых, акционизм принадлежит политике, производящей перемены в согласии с непосредственным участием каждого. И эта максима участия отличает акционизм от политики представительства.

Акция, в-третьих, есть действие публичное. Точнее, акция создает непосредственную публичность через прямое действие. Акция непосредственно вмешивается в обыденное положение вещей и дел. Вмешивается максимально публично, поскольку испытывает возможность поступка, произведенного на виду у многих. Захватывая внимание, она становится предметом общего обсуждения, требует занять по отношению к себе определенную позицию. Именно так акция политизирует ситуацию. Затрагивая интересы различных сил, она заставляет их проявить себя в действии. Заставляя эти силы проявлять себя, она инициирует последствия, которые часто нельзя предсказать. Акция — это вспышка, которая освещает сокрытое и разжигает пожар. Так, например, акция группы Pussy Riot сделала предметом критического обсуждения деятельность ХХС и российского патриарха. Эта акция стала полемическим общим местом, породила множество последствий и длится до сих пор. Оказавшиеся за решеткой участницы группы приняли решение сделать судебный процесс политическим. Они возобновили революционную традицию превращать скамью подсудимых в трибуну. На мой взгляд, их заявления на суде и даже интервью из мест заключения также относятся к акционизму, проливая яркий свет на условия заключения в современной России.

Все это относится к акционизму в той мере, в какой он, сознательно наследуя авангарду начала XX века, воплощает искусство в жизнь. В конце концов, мы все начинаем играть, когда оказываемся в центре внимания других. Акционизм открывает искусство в жесте, поступке, коллективном жизненном эксперименте, соединяя их с тем освобождением чувства и желания, которое только посредством эстетической игры и возможно. Полноценно существуя на улице и в тактических медиа, он показывает возмож-

* Там же. С. 48. Для Арендт человеческая свобода связана с возможностью выйти за пределы поддержания своей жизни и жизни своей семьи. Свободный человек может действовать за пределами обязательств, взятых в ходе участия в разделенном труде. Его свобода заключается в том, чтобы вне подчинения чьим-либо приказам проводить свою линию в становлении общего мира.

ность преодоления тупика авангарда, выходящего за пределы художественной системы только для того, чтобы позже войти в нее. Тем самым акционизм превосходит политизированное искусство, изображающее борьбу, но на уровне социальных связей остающееся (как и любой наемный труд) сервильным в отношении системы искусства, предоставляющей ему публичность и опосредующей его действия.

Но когда искусство расторгает союз с художественной системой, принципиальным становится выбор новых союзников. Акционисты последней волны, такие как группа «Война» и Pussy Riot, не уделяли этому выбору достаточного внимания. Они не артикулировали свою позицию по этому вопросу четко и ясно, доверившись обстоятельствам. И в результате оказались заложниками контекста классической политики, то есть стали участниками политической борьбы, понятой в рамках национального государства и исходя из него. Но за что ведется эта борьба между политиками Кремля и так называемыми лидерами российской оппозиции, олицетворяющими движение протеста в контексте классической политики? И те и другие, находясь в русле неолиберального курса, заявляют о намерении решить проблему коррупции, склонны к авторитаризму и манипуляциям зрелищной демократии. Заглянем же за кулисы этого зрелища.

В тени общества

Многие эксперты спешат заявить о недостаточном художественном качестве акций тогда как акционизм, подобно любому новому виду искусства, открывает в искусстве новые качества. Политическим активистам недостает в акционизме ясно поставленных практических целей — тогда как политику и искусство объединяет то, что их «„конечный результат“ совпадает с развертыванием его осуществления»[*]. В непарламентарной политике мы постоянно сталкиваемся с выявленной Ханной Арендт опасностью «принижения всего вообще политического до средства, служащего какой-то „высшей“ цели»[**]. Иначе говоря, «что» политики не должно затме-

[*] Там же. С.275. Арендт ссылается на Демокрита и Платона, настаивающих на существовании государственного искусства, которое нужно приравнивать к исполнительским искусствам, медицине или кораблевождению, танцу или театру, в противоположность практикам «создания», для которых важен лишь получающийся в результате предмет.

[**] Там же. С. 306.

вать ее «как», средство не должно противоречить цели. Эту проблему призваны решать практики объединения политики и искусства*, и именно такие практики входят в противоречия с обществом разделения. Очевидно, что движение акционизма так же, как и стремившийся к слиянию политики и искусства Ситуационистский интернационал, имеет отношение и к общественной истории искусства, и к истории политической. Но так же ясно, что и акционизм и СИ не находят полноценным образом своего места ни в одной из них, как не имеют они своего места и в обществе.

О каком же искусстве и какой политике здесь идет речь? Что это за стихия отношений, в которой акционизм находит своего лучшего союзника, расторгая союз с классической политикой и художественной системой? В поиске ответов на эти вопросы, следуя за вспышками уличных акций, мы приходим к остающемуся в их тени сообществу. Сообществу как актуальному горизонту философской и политической мысли и как явлению, которое возникает во времена «оттепели», заявляет о себе во весь голос на рубеже 1980–1990-х и угасает в конце 1990-х.

Но прежде чем получить у сообщества ответы на все эти вопросы, необходимо сделать небольшое отступление. Книга Жана-Люка Нанси «Непроизводящее сообщество» («La communaute desoeuvree»), этот своеобразный философский манифест бытия-вместе, была инициирована критической переоценкой действительности «реального коммунизма». Согласно Нанси, именно обнародование этой действительности вновь сделало изучение смысла таких слов, как «коммунизм», необходимым**. Развивая идею сообщества, его мысль доходит «вплоть до использования слова „коммунизм“ с утверждающим значением, которое, впрочем, ничего не имеет общего с „реальным“ коммунизмом»***. Во-первых,

* И это касается международного контекста современной политики, «требующей задействовать этико-эстетический уровень трансформации жизни в хорошую и прекрасную жизнь и требующей становления форм совместной жизни по всему миру» (Raunig G. Factories of Knowledge. Industries of Creativity. Los Angeles: Semiotext (e), 2013. P. 152).

** «… По мере того как действительность «реального» коммунизма была обнародована, стало очевидно, что не только сам смысл и употребление слов «коммунизм», «социализм», а также «марксизм» стал вновь достойным изучения, но и само это изучение стало необходимостью» (Нанси Ж.— Л. Непроизводимое сообщество / Пер. с фр. Ж. Горбылевой, Е. Троицкого. М.: Володей, 2011. С. 16). Поскольку русский перевод этой книги, включая название, крайне неудачен, далее мы ссылаемся на французское издание 1986 года. Но так как предисловие Ж.— Л. Нанси, написанное в 2002 году, доступно только по-русски, мы вынуждены пользоваться переводом.

*** Там же. С. 15.

Нанси проблематизирует бытие-вместе в поиске его философских оснований, которые бы отличались от индивидуализма и эго-логии. Мысль о сообществе для Нанси есть мысль об «общем». Однако речь идет вовсе не о замене личного общественным. Вторая интенция мыслителя состоит в размышлениях о необходимости исчерпать любые формы религиозного и натуралистического (этнического или национального) представительства. Сообщество не может быть представлено или реализовано также и посредством какого-либо политического объединения под одним руководством. Такие попытки репрезентации и реализации сообщества прокладывали бы путь «тоталитаризму». Сообщество же сопротивляется любой возвышающейся над ним сущности, стремящейся объединить ту совместность конечных существований, которую мы собой являем. Для Нанси основанием бытия-вместе являются взаимодействия индивидов на пределе их способностей сообщения. Сообщество возникает во взаимодействиях, которые прерывают идентичности, социальные роли и мифы, подчиняющие себе любое общение*.

В таких взаимодействиях рождаются единичности, то есть наши элементарные проявления в их уникальности и внеположности любым тотализующим сущностям.

В этом политическом горизонте, обрисованном Жаном-Люком Нанси, особое место отведено искусству. Если сообщество есть страсть прерывания любого мифа, идеологии и идентичности, то голос этого прерывания и есть голос искусства**. Вспомним о той роли, которую оно сыграло — и в первую очередь перепечатываемая вручную литература — в создании неформальной среды 1960–1980-х и в оспаривании этой средой советской идеологии, советского мифа.

---

* «В прерывании уже больше нечего делать с мифом, в той мере, в какой миф — это всегда завершение, осуществление. Но прерывание не является тишиной — у которой и самой может быть миф или которая и сама может быть мифом в одном из его осуществлений. В прерывании мифа нечто дает себя услышать — это то, что остается от мифа,
когда он прерван, и что есть не что иное, как голос самого прерывания, если можно так выразиться.
Этот голос и есть голос сообщества, или страсти сообщества» (Nancy J.— L. La Communaute desreuvree. Paris: Christian Bourgois, 1986. P. 155).

** «Есть голос сообщества, обретающий членораздельность в прерывании — и даже вследствие самого прерывания. Этому голосу прерывания было дано имя: литература...» (NancyJ.— L. Op. cit. P. 157). Нанси связывает бытие-вместе не только с литературой, оно заключено и «в письме, некоем голосе, в особой музыке, но также и в живописи, танце, в мыслительном упражнении...» (Там же. P. 161).

Опыт позднесоветского подполья приведен в пример не случайно: самой логикой своего становления оно близко сообществу в понимании Нанси. Оно тоже стремилось не иметь ничего общего с «реальным коммунизмом», сопротивлялось идеологической репрезентации и, возможно неосознанно, искало общие, а не индивидуалистические основания бытия-вместе. Как пишет Олег Аронсон, сообщество в своем явном противостоянии или инаковости обществу возникает в начале 1960-х, когда жертвы репрессий выходили из тюрем и лагерей*. Их сообщничество начиналось как опознание одиночками друг друга в толпе, как «молчаливое сопротивление». Они сами, и вместе с ними советская интеллигенция 1960-х, получили прививку социального отторжения. Различие между обществом и сообществом, между «для них» и «для себя», было уже естественным для таких художников подполья, как Илья Кабаков**. Управдом и другие «они» — агенты функционирования общества — отчужденно воспринимались им в жизни и стали героями отстраненного изображения в его творчестве. Однако это творчество, дистанцирующееся от общества, состоялось в столь впечатляющих формах только благодаря существованию неофициальной среды. А эта среда возникла лишь потому, что составляющие ее литераторы, художники, активисты, ученые и «читающая публика» уже позволяли себе не только «заговор бездействия», но и интенсивное взаимодействие и поиск общего.

Однако серьезных исследований советской контркультуры в философской перспективе сообщества пока не существует. Российские философы сообщества Елена Петровская и Олег Аронсон

* «Вернемся в эпоху оттепели, когда после разоблачения культа личности Сталина на XX съезде партии начали проявляться первые жесты социального освобождения от господства знаков политической идеологии. И здесь важно отметить, что это уже были не просто конкретные люди, пытавшиеся по возможности избежать в своем частном жизненном опыте столкновения с советской идеологией и политикой. Возникли новые типы общности, которые не заявляли о себе на политической сцене, они не могли сформироваться как социальные группы, сообщничество этих индивидов было невидимым, но, будучи одинокими в толпе, они без труда опознавали друг друга, устанавливая между собой особые молчаливые связи» (Аронсон О. Богема: опыт сообщества. Наброски к философии асоциальности. М.: Прагматика культуры, 2002. С. 53).

** Его книга о 1960–1970-х открывается этой темой и содержит множество ее вариаций. «Попробую вспомнить самостоятельную работу «для себя», а не для «для них», потому что учеба и в школе художественной и в художественном институте вся как бы была «для них», а не «для себя», чтобы «они» были довольны, не выгнали (из школы, института), чтобы все было похоже на то, что «они» требуют; и вот эта разведенность, несводимость «для них» и «для себя», окончательная и полная уже была заложена в школе и институте» (Кабаков И. 60–70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 11).

известны в первую очередь своими работами об искусстве. Возможно, особое внимание к анализу художественных произведений и образов связано с их близостью к позднесоветской контркультуре, в которой само политическое часто замещалось искусством. Акционизм же раскрывает одновременно политический и художественный потенциал самих отношений сообщества, а не произведений, в эти отношения включенных.

Политический горизонт сообщества и та роль, которая отведена в нем искусству, позволяют по-новому взглянуть на занимающие нас проблемы. Во-первых, мы можем представить себе политику вне ее классических форм. И во-вторых, мы можем дать новый ответ на вопрос о политической роли искусства. А становление сообщества, непрестанно нарастающее вплоть до начала 1990-х, показывает конкретные формы, которые принимают такая политика и такое искусство, и как они связаны с акционизмом.

Политика сообщества

Какой же предстает ситуация 1990-х из перспективы сообщества? Рубеж 1980–1990-х стал пиком политики сообщества, хотя и не принес ему победы. Демократические реформы второй половины 1980-х создали условия для его беспрецедентного становления. Отмена однопартийности, попытка передачи власти советам, демократизация управления предприятиями, предоставление общественных учреждений для свободного пользования, освобождение печати и последовавший культурный взрыв, изменение отношения к диссидентам… и одновременно нерешительность в проведении либеральных экономических реформ создали особую ситуацию. В этот момент отступления государства его место занимает сообщество. А еще недавно *общественные* — то есть принадлежащие государству и контролируемые им — пространства становятся *общими*.

Исторический момент конца 1980-х — начала 1990-х годов не укладывается в неолиберальный курс постсоветской России, связанный с приватизацией этих пространств. Сообщество превращает в сквоты покинутые квартиры и пустующие здания. Оно занимает многочисленные и легко доступные инфраструктуры уходящего в прошлое советского государства: Дворцы культуры, «красные уголки», университетские аудитории… Общими становятся вещи, пространства, тела. Не имея возможности или не желая зарабатывать, люди годами могли жить без денег. Всегда нахо-

дились квартиры («вписки»), готовые принять гостей. Сообщество обитало в кафе, расцветало под сенью субкультур, имеющих свои точки в общем пространстве города — Арбат, Гоголя (так, с ударением на последнем слоге, называли Гоголевский бульвар), преобразуя, в том числе и через язык, общественное пространство в место сообщества.

В этот период бурлящей самоорганизации появлялось множество художественных и политических коллективностей. Они возникали прямо на концертах, кинопоказах и митингах, где люди из разных социальных сред объединялись для издания журналов, создания выставок, участия в уличных действиях... А во время защиты Белого дома в 1991-м они, без какого-либо единого руководящего органа, объединялись для строительства баррикад[*]. И этот нарастающий поток, сметающий прежние мифы и идентичности, состоял из еще невиданных единичностей, этих минимальных проявлений нас самих, которыми мы становимся здесь и сейчас и больше, возможно, не станем никогда. Из этих появляющихся на пределе взаимодействия единичностей и состоит сообщество. Эти единичности разделяют общее становление встречи и в то же время разделяются проявляющимися на пределе взаимодействия различиями. Политический горизонт сообщества — это общее; находясь между общественным и частным, оно есть общее место проявления различий.

И вот, этот нарастающий поток единичностей на рубеже десятилетий, с 1988-го до конца 1991-го, заявив о себе в грандиозных митингах на улицах и площадях Москвы, захватывает весь город. Оценить этот размах позволяют свидетельства участников сообщества, в тот исторический момент готовых узнать «своего» в первом встречном.

Но к политике сообщества относятся не митинги в Лужниках, а скорее московский «Гайд-парк», возникший на Пушкинской площади в 1988 году. «Гайд-парк» был местом встреч, политических декламаций, обмена листовками и журналами. Митинги в Лужниках, напротив, помещали сообщество в машину политической репрезентации. Распространенная страсть к поклонению кумирам, заранее приготовленные списки ораторов — все это привело к присвоению «кумирами» общей мощи движения и подмене сообщества его репрезентацией.

[*] Цветков А. Баррикады в моей жизни. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2006.

Это присвоение стало очевидно к 1993 году и привело к крушению политических ожиданий сообщества. Его разочарование запечатлено во все еще широко распространенном представлении о «грязной политике». Однако важна политическая подоплека этой аполитичности. Безмерное презрение к политике и апатия демонстрируют бездну между политикой и политическим, между борьбой за власть в политических институтах и переменами в самом строе жизни. Трагедия 1991 года заключалась в том, что не были найдены формы, способные сохранить сообщество в качестве политической силы, противостоящей политике представительства. Преодолеть аполитичность можно, только осуществляя политику, позволяющую избегать присвоения мощи сообщества какой-либо политической группой.

С точки зрения политики сообщества противостояние рубежа 1980–1990-х проходило вовсе не между идеологическими течениями. Приверженцы различных идеологий в тот момент почти бесконфликтно сосуществовали в общедемократическом движении — все они противостояли обществу тотального контроля и нормативной культуры. Иначе говоря, столкновение происходило между самим социальным — как отождествлением личности с ее общественной функцией — и сообществом как поиском нового опыта, руководствующимся не нормой, а смыслом. Появление акционизма было связано с доведением этого поиска до предела. Акционисты старались нарушить основополагающие нормы, оспорить самые натурализованные мифы, бросить вызов государственной власти. И эти совершенные максимально публично поступки были актами искусства, длящими сообщество в охваченном политикой городе.

Искусство сообщества

Чем же *искусство сообщества* отличается от его институциональных форм? Отношения внутри сообщества противостоят институциональной формализации, что вовсе не означает неспособности его участников к организации, доказательство тому — существование акционистских групп. Но организация в этих группах не отчуждена от самих организующихся и потому не угнетает сообщество.

Сообщество не знает профессиональных разделений и открыто вовне. Также и акционистская среда существовала на пересече-

нии художественной, активистской и других сред. В ней культивировалось экстравагантное поведение, в котором акции черпают изрядную долю своей интенсивности и смысла. Такое поведение не было направлено на достижение внешнего эффекта «привлечения внимания», скорее, оно поддерживало материю отношений в подвижном состоянии. Вхождение в сообщество требовало особой искусности отношений, выводящей участников к их пределу и раскрывающей их новому. Эти моменты жизни на пределе можно было бы назвать *искусством сообщества* в двойном смысле: в смысле искусства дления сообщества и в смысле акта искусства, полностью сообществу принадлежащего.

Участвуя в группе «Радек», я имел прекрасную возможность понять, что это значит. Однажды мы отправились гулять по вечерней Москве, надев женские платья. Этот жест был феминистским. Так мы раскрепощали женское в нас самих. И, несмотря на агрессивную реакцию некоторых свидетелей этого действа, мы получили небывалый опыт. Теряя мужские идентичности, мы входили в новые отношения с людьми и пространством. Еще одним жестом освоения города был выход на улицы со своими стульями, чтобы удобнее было занимать любое место, которое нам понравится. Пушкинская, Триумфальная… на Красной площади наше путешествие прекратила милиция. Так мы возвращали себе город, в конце 1990-х уже отчужденный от нас новыми нормами общества потребления, дорогими кафе и приватизацией общих мест.

Такое искусство реализуется не в его институциональной репрезентации, а в силовых линиях неформализованных отношений сообщества. Эти жесты являлись достоянием только той *непосредственной публичности*, которую дает нам сам город. Мы ориентировались на собственные ощущения, ощущение освобождения. Мы не стремились создавать изображения для последующего их обращения в художественной системе или в СМИ, как того требует публичность медийная. Если документация и оставалась, то случайным образом. Нас интересовала непосредственность встречи, процесса, взаимодействия. Непосредственная публичность таких жестов и создавала сообщество. А интенсивность наслаждения от этих выходок превышала как соблазн социальной интеграции, так и страх ее лишиться. Эта непосредственная публичность одновременно отлична и от государственной публичной сферы, и от публичности, заданной логикой наемного труда и производства (художественного) товара. Она необходима для освобождения как

художественного, так и политического жеста, для осуществления полного действия.

Описанные выше жесты играли, по-видимому, ту же роль для сообщества, что и произведения искусства подполья 1960–1980-х. Как и тогда, поиск художественных форм проходил с такой интенсивностью, поскольку достигал *полноты действия**, объединяя поиск новых состояний сознания с поиском новых форм жизни. Акционистские выходки, как и произведения искусства 1960–1980-х, были вплетены в ткань сообщества, восполняя его нужды и продлевая его становление. Они создавали реальность, которой жили участники сообщества: реальность их отношений друг с другом и с миром. Полноты действия они достигали еще и в том смысле, что совершались во всю силу желания этого действия, не ограниченного ни форматом, ни социальной стратификацией. Но в акциях появилось и одно существенное отличие от *искусства сообщества* 1960–1980-х. Акционизм показал, что в качестве искусства может обсуждаться сама ткань сообщества, а не только создающее ее произведение. Так искусство вновь — после опытов авангарда — было открыто в поступке, совершенном на виду у других**. И это позволило акционизму непосредственно соединить искусство с политикой.

Голос сообщества

Акционизм следовал за динамикой сообщества. В начале 1990-х он продолжал освобождение сообществом публичного пространства через нарушение последних существующих в нем запретов. После 1993 года, когда сообщество окончательно потеряло город, он оспаривал право власти на репрезентацию сообщества, настаивая на иных формах политики. В этой логике были сделаны

* Что понимается здесь под полнотой действия, хорошо показывает следующая цитата из статьи о позднесоветском подполье: «Важно понять уникальность отношений, в которых находились между собой литературная работа и жизнь, быт и поведение. Эти области в любом случае ставят одна другой свои условия, но здесь, в подполье, это начиналось сразу, с первых шагов. Поиск новой литературной формы был неотделим от нового состояния сознания и иного строя жизненного дыхания» (Айзенберг М. К определению подполья // Знамя. 1998. № 6 (http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/krit.html).

** Мне могут возразить, что еще до появления акционизма существовали перформансы. Но это возражение справедливо лишь отчасти, поскольку перформансы 1980-х, как правило, требовали маркированного художественного пространства и были еще подчинены логике создания изображения, а не логике создания отношений, встречи.

главные акции второй половины 1990-х: «Первая перчатка» (1995) Александра Бренера, вызвавшего президента Б. Ельцина на боксерский бой, «Баррикада» (1998), «Мавзолей» (1999) … И это был не только вызов или туманное послание власти, как большинство акций начала 1990-х, это было и обращение к дальнему другу, открытость, стремление получить какой-то ответ.

Акционисты, от «Э.Т.И.» и Бренера до Pussy Riot, никогда не покидали центральных площадей, напоминая о том, что город принадлежит каждому. Казалось, что подводящий итог «шоковой терапии» экономический кризис 1998 года вместе с распространенным разочарованием в реформах давал новый шанс сообществу — и акционизму — в борьбе за город.

При подготовке к акции «Баррикада» на Большой Никитской, проведенной в годовщину Мая 68-го, организаторы связались с Даниэлем Кон-Бендитом, чтобы получить от него приветственное письмо. Но важнее была связь с этой революционной традицией на уровне самой формы действия. «Баррикада» сохраняла сообщество, приводя его в политическое состояние, состояние столкновения. В отличие от большинства других акций, совершаемых перед безучастным зрителем, «Баррикада» была открыта к участию. Более двухсот человек, приглашенных по «сарафанному радио», стали в тот день в меру своего желания акционистами.

В акте радикального неповиновения акционисты провели линию разделения между обществом и сообществом прямо поперек оживленной улицы в центре Москвы. Случайные прохожие также могли присоединиться к действу, проникнув на ту сторону баррикады, чтобы оказаться по ту сторону общества. Теряя свои идентичности, они могли обрести себя в единичностях, рождаемых во встрече с другими. Помню, мне было страшно, но я помню и незабываемое ощущение свободы — она добывалась из коллективного столкновения с привычно разлитыми в городском пространстве властью нормы и властью полиции. «Баррикада» делала явным присутствие этой власти, скрытое за привычкой подчиняться ей, потому что на время отменяла неизбежность этого подчинения. Радикальность такого неповиновения заключалась в том, что телесно и чувственно ставила под вопрос основания общественной власти, оспаривая саму готовность подчиняться каким-либо извне навязанным правилам.

Такой жест, прерывая власть общества над пространством и утверждая в нем власть конкретного коллектива, высвобождает

в последнем колоссальную энергию. Если тело находится в городе, то прежде всего оно имеет право на наслаждение городским пространством вместе с другими. «Баррикада» осуществляла это право на наслаждение, еще только ждущее своего утверждения в политической практике. Брутальность полицейского и судебного насилия, обрушиваемого на демонстрантов, следует понимать как реакцию именно на публичную демонстрацию коллективного наслаждения.

Склеенные скотчем картонные коробки, картины, лозунги на французском, присутствие телекамер — все это превращало реальное столкновение с милицией в игру, в театр, где есть только актеры. Декорации привели в шок слуг порядка. Милиция более четырех часов не решалась на насилие в отношении главных действующих лиц этого представления, в котором, вплоть до финала, ей была уготована роль статиста. Картонная баррикада работала, то есть выполняла свою функцию баррикады, остановив оживленное движение в центре Москвы. И в то же время она бросала интеллектуальный вызов участникам и зрителям, ставя вопрос о формах политического действия и места в нем искусства.

Смысл акционизма не ограничивается и тем, чтобы быть последним прибежищем активизма в ситуации общей аполитичности, не позволяющей рассчитывать на результат*. Сам жест телесного неповиновения делает акционизм причастным политике. Его результатом становится полученный участниками акции опыт освобождения. Но рассчитывали акционисты и на другой результат. «Баррикада», как и последующая акция «Против всех» — когда во время думской предвыборной кампании 1999 года акционисты растянули транспарант с надписью «ПРОТИВ ВСЕХ» на Мавзолее Ленина,— должна была стать агитационным искусством, чем-то вроде плаката, развернутого в телеэфире. Эти акции были попыткой некоторых участников уже распадающегося сообщества создать революционный импульс для трансляции его миллионам телезрителей.

* Конечно, политика сообщества совершается скорее в больших уличных скоплениях, чем в небольших акциях. Но я не могу согласиться с Анной Зайцевой, которая в своей статье о «спектакулярном протесте» представляет акционистский «драйв и угар» своего рода прибежищем в ситуации «апатии и аполитичности большинства населения», отсутствия «надежды на изменение соотношения сил» и нехватки «расчета на результат». На мой взгляд, акционизм, не являясь решающей политической силой, все же открывал новые горизонты митинговой активности (см.: Зайцева А. Спектакулярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией // Неприкосновенный запас. 2010. № 4 (72) (http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4.html)).

Но ни «Баррикада», ни «Против всех» не стали в полной мере акциями политическими, потому что не были частью политической ситуации, инициировать которую они притязали. Несмотря на то что «Баррикада» состоялась в тяжелой экономической ситуации, когда накануне дефолта 1998 года цены взлетели в несколько раз, ее вспышка не вызвала пожара в столице — возможно, потому, что акционисты действовали вне какой-либо организационной или хотя бы декларированной связи с большими протестующими коллективами. Акционисты как будто не замечали их. А в этот момент, на пике шахтерской «рельсовой войны», вся страна была охвачена волной железнодорожных «перекрытий».

Это были акты искусства сообщества, состоявшиеся не только в непосредственной публичности для их участников и свидетелей. Благодаря их трансляции по центральным каналам телевидения акции становились голосом сообщества, актами искусства, реализованными в телеэфире и пробивающими брешь в медийной репрезентации действительности. Во всеуслышание они заявляли о существовании сообщества и о том, что оно собой представляет.

Но стало ясно, что, промелькнув в новостях, любая экстравагантная выходка может быть воспринята дальним другом, однако не способна вызвать восстание. Напротив, акция «Против всех» спровоцировала давление спецслужб на наиболее деятельных акционистов, нейтрализовав их. Стратегия медиаагитации не сработала. Но, парадоксальным образом, акционисты следующего десятилетия взяли на вооружение именно ее. (Вспомним хотя бы акционистскую тактику нацболов.) И надо сказать, что эта стратегия до сих пор очень популярна среди политических активистов в России.

Но если революционная агитация телезрителей была в конечном счете признана провальной, то все же она не являлась совершенно бессмысленной. Акции 1990-х всегда производили сильный эффект, хотя и не тот, ради которого совершались. Будучи не в состоянии радикально изменить общество, они вновь и вновь длили сообщество, публично утверждая его в прерывании Зрелища, этого главного мифа современности.

Акция без сообщества

В 2000-е, под давлением логики рынка и институций, а также возрастающего государственного контроля, сообщество почти исчезает в Москве. Если в 1991-м на улицах города все были «свои-

ми», а к концу 1990-х «своих» узнавали друг в друге лишь единицы, то Москва 2000-х — это уже город «чужих». Годы «путинской стабильности» принесли жителям столицы радости частного потребления, оказавшиеся более привлекательными, чем далекие горизонты общего. Конечно, сообщество никогда не исчезнет окончательно, будучи неотъемлемой частью нашего существования, но оно может быть забыто ради общества, подчиняющего нашу изобретательность и эмоциональность логике производственного процесса. К тому же те, кто не повинуется этой логике, рискуют быть выброшены за пределы общества. В 2000-е, спасаясь от репрессий, часть акционистов иммигрировала в Европу, часть оставила акционизм. Кто-то интегрировался в появившуюся в России систему искусства. С начала и до второй половины 2000-х только нацболы делали нечто близкое к акционизму. Правда, их акции, как и сама НБП, несли в себе двойственность, будучи одновременно причастны и сообществу и идеологизированной партийной структуре.

Между тем, в середине 2000-х возникает новая волна акционизма. Теперь он уже испытывает на прочность не столько нормы общества потребления, сколько набирающие силу институты полиции и церкви, захватившие в новом десятилетии пальму первенства в наступлении на мир-как-общее. Однако в условиях, когда стратегия медиаагитации не работает, а сообщество деградировало, что представляют собой акции таких групп, как «Война» и Puissy Riot?

Согласно Алеку Эпштейну, значимость группы «Война» определяется беспрецедентным интересом к ней посетителей социальных сетей*. Конечно, это делает ее интересной в качестве объекта исследования. Благодаря своей популярности, акции группы «Война» позволяют лучше понять плачевное состояние умов россиян: презрение и ненависть к власти, увенчанные отсутствием каких-либо общих идей по поводу желаемых перспектив**. Но что

* Нужно добавить, что ее популярность подстегивала и политических активистов 2000-х, по-прежнему тактически ориентированных на проведение медиаакций.

** «Ненависть к государственной власти, ее силовым структурам и судебной системе, повсеместно воспринимаемым как продажные, коррумпированные и заведомо недружественные гражданам, смогла объединить вокруг группы симпатии значительного числа россиян, а отсутствие какой-либо содержательной доктрины позволило избежать расколов, неизбежных в ситуации, когда в обществе нет согласия относительно самых базовых векторов желаемого развития» (Эпштейн Алек Д. Арт-активизм в отсутствие публичной политики. Группа «Война»: от зарождения — к всероссийской известности // Неприкосновенный запас. 2011. № 5 (79) (http://magazines.russ.ru/nz/2011/5/e10.html)).

можно ответить на вопрос о политическом значении группы? Оно вовсе не так велико. Причиной тому — обращение группы исключительно к «виртуальному сообществу». Но как сообщество не может длиться без события встречи, так и политика не может быть виртуальной. Сотни тысяч комментариев и упоминаний группы в прессе соседствовали с их изоляцией в качестве политических активистов.

Несмотря на удачные попытки привлечения новых участников, группа вынужденно пробуксовывала в отсутствие питательной среды. Именно поэтому ей оставалось лишь развлекать потребителей медиаконтента. В силу чего этот смелый и творческий порыв оказался не в авангарде сопротивления, а в авангарде Зрелища, из которого хотел вырваться[*]. Поэтому с утверждением Антона Николаева о большей политизированности акционизма 2000-х по сравнению с акционизмом 1990-х[**] можно согласиться лишь с одним уточнением. Акционизм 2000-х более политизирован лишь на уровне риторики, однако в отсутствие сообщества потерял действительно политическое значение.

В 1990-е тесная связь художественной среды и акционизма обеспечивала последний серьезными ресурсами осмысления. Да и сами акционисты много внимания уделяли артикуляции своих взглядов во множестве текстов и манифестов. Группа «Война» заменила интеллектуальную работу пиаром в исполнении Алексея Плуцера-Сарно. А участницы Pussy Riot, несмотря на заявления о принадлежности к неавторитарному левому движению[***], на суде воспроизводили общеоппозиционный дискурс, сводящийся к защите прав человека, базовых демократических свобод и обличению режима. Не говоря уже о выражении поддержки некоторым харизматическим «лидерам оппозиции», которых невозможно назвать ни антиавторитарными, ни левыми[****].

---

[*] «По замыслу участников, эта акция [«Автопробег несогласных»] должна была показать, что контроль над обществом — это контроль над сексуальной сферой. И единственный возможный протест, который не будет вписан в политический спектакль,— это демонстрация сексуальной свободы» (Блог Антона Николаева. 2008. 17 сентября. Цит. по: Эпштейн Алек Д. Арт-активизм в отсутствие публичной политики…).

[**] Николаев А. Артивизм и акционизм // Блог Антона Николаева (http://halfaman.livejournal.com/510998.html).

[***] Гладин Е. «Мы не хотим торговать женским лицом»: интервью // Московские новости. 2012. 24 января (http:// pda.mn.ru/moscow_people/20120124/310329193.hml).

[****] Толоконникова Н. Непроизнесенное последнее слово // Блог Нади Толокно. 2013. 27 апреля (http://www.echo.msk.ru/blog/tolokno_25/1062456-echo/). См. также: http://wisegizmo.livejournal.com/55959.html.

Еще одна проблема связана с отсутствием общей этики, которая может возникнуть только в развитом сообществе. Поэтому, противопоставляя себя художественной или музыкальной индустрии, и «Война» и Pussy Riot оказались слишком уязвимы перед господствующими императивами пиара и копирайта, удаляющими нас от общего. Именно этим обусловлены многочисленные конфликты как внутри обеих групп, так и между ними.

Согласно заявлениям участников группы «Война», их стратегия заключается в том, чтобы своими акциями избавить людей от страха радикального действия и спровоцировать появление новых акционистов*. Каждый может использовать название «Война». Так должен произойти рост движения, политическая позиция которого заключается в отказе от денег и экспроприации всего необходимого в супермаркетах.

Стратегия Pussy Riot схожа, за вычетом радикального эксперимента с отказом от денег. Зато они более преуспели в деперсонификации, преодолении идентичности. Под цветной «балаклавой» может скрываться кто угодно, и значит, Pussy Riot может стать любой. В поддержку группы выступили множество людей в «балаклавах» по всему миру. Однако эти акции не были столь же яркими и не преследовали иных целей, помимо выражения солидарности с осужденными. К настоящему моменту нельзя сказать, что Pussy Riot удалось создать движение; сегодня очевидно, что проблема не в недостатке популярности. Как и в 1990-е, медиаагитация по-прежнему не годится для этих целей.

Акционизм 2000–2010-х берет на вооружение стратегию медиаагитации 1990-х. Но в отсутствие сообщества она полностью нейтрализуется контекстом классической политики и логикой медийного развлечения**. Если мы не удовлетворены интеллектуальной нищетой классической политики и локализующей политический жест коммодификацией художественной системы, необходимо искать другие решения.

Одно из таких решений — стратегия «Лаборатории Поэтического Акционизма». В тексте, сопровождающем акцию «Много буков»,

---

* Еремеев С. Арт-группа «ВОЙНА»: «Мы меняем атмосферу безнадежности» // Новый смысл. 2011. 28 февраля (http://www.sensusnovus.ru/interview/2011/02/28/5767.html); Шабохин С. Интервью с российской арт-группой «Война» // Art Activist. 2011. 3 ноября (http://artaktivist.org/intervyu-s-rossijskoj-art-gruppoj-vojna/).

** Этой проблеме посвящена статья: Виленский Д. Критика «живого романтического образа» // Художественный журнал. 2011. № 81 (http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/81/10.html).

участники «Лаборатории» декларируют дистанцию по отношению к художественной системе[*]. На практике они критикуют эту систему изнутри (как в упомянутой акции) или посредством интервенций (акция «Время говорить»[**]) на ее территорию. Таким образом, они как бы отделяют настоящее искусство и настоящих его ценителей от «концентрата репрезентаций, стремящихся повысить собственную символическую стоимость»[***]. В отсутствие политически весомого сообщества они действуют подобно неофициальным художникам 1960–1980-х, создавая *искусство сообщества* как интеллектуальные условия жизни сообща.

Это важная работа, но искусство сообщества не является политическим до тех пор, пока сообщество не занимает общие пространства, подчиняя их своей динамике, или не прорывает завесу Зрелища. Поэтому наиболее политизированный из участников объединения, Роман Осминкин, выступает с концертом на профсоюзном митинге[****]. Вместо того чтобы довериться контексту классической политики, он выстраивает иной политический контекст, который, пользуясь его собственным выражением, можно назвать «тру-марксистским». Но является ли подключение к профсоюзной митинговой машине действенным выходом из ситуации отсутствия сообщества?

Пиком политизации «Лаборатории» стал транспарант Павла Арсеньева, растянутый во время одного из больших митингов последней волны протестов. Фраза «ВЫ НАС ДАЖЕ НЕ ПРЕДСТАВЛЯЕТЕ» по-настоящему политична именно потому, что продемонстрирована в ходе уличной акции; в то же время она становится политической благодаря своей поэтической состоятельности. Этот жест является полным как акт мысли, состоявшийся на виду у многих в пространстве манифестации. Его смысл заключается в противостоянии сценической машине репрезентации, в которую стремились втиснуть протест так называемые лидеры оппозиции. Лозунг призван вернуть манифестантам состояние сообщества. Такое возвращение состоялось в той мере, в какой он был разделен многими. Но в отсутствие достаточных условий для кристаллизации сообщества разделяющие этот лозунг люди просто не могли встретить друг друга.

---

[*] Текст к акции «Много буков», опубликованный на сайте группы: http://poetryactionism.wordpress.com/page/3/.

[**] Там же.

[***] Там же.

[****] Осминкин Р., Командиров А. Митинг за достойный труд. Видео доступно по ссылке: http://www.youtube.com/watch7v=kgmcUJL4SuE.

Итак, в отсутствие необходимых сообществу условий акционизм второй волны в целом теряет политичность, утопая в репрезентации. Какие же новые горизонты открывает перед нами возвращение политики на улицы больших городов в России?

Политическое искусство

На острую нехватку общих пространств и виртуализацию сопротивления можно ответить только созданием таких пространств и своим личным присутствием в них. «Чтобы имела место политика, должно появиться тело»,— писала Джудит Батлер в сентябре 2011 года, осмысляя новые формы манифестаций в Египте и Сирии*, распространившиеся потом по всему миру. Согласно Батлер, политическое значение сегодня приобретают не только публичные слова и поступки, но и все условия, необходимые для поддержания существования тел. Потому что вопросы политики ставятся в непосредственной связи с улучшением этих условий. Какие же ответы на вопрос о политике и искусстве дает нам новый для Москвы опыт, полученный в лагере Occupy на Чистых прудах?

Какие формы искусства готовы раскрыться политике? Проведенные за время существования лагеря выставки плакатов и графики входили в противоречие с динамикой сообщества вместо того, чтобы длить его. Они возвращали нас к старой художественной логике, разделяющей активного художника и пассивного зрителя. Изображение может раскрыться политике сообщества, только если сыграет роль в преодолении этого разделения, включая действия того, кто раньше был просто зрителем, в акт искусства.

В то же время уличный лагерь обладал и новым потенциалом искусства, пусть еще не осознанным и потому не в полной мере реализованным летом 2012 года. Потенциал этот заключался в самих отношениях между участниками лагеря, в той легкости, с какой каждый мог найти поддержку в реализации своей инициативы. Происходившее в лагере напоминало стремительный процесс самоорганизации на рубеже 1980–1990-х, но в миниатюре. Подчеркивая коллективный и децентрализованный характер такого художественного действия, можно сказать, что искусство заключалось в выстраивании отношений, в самих актах самоорганизации.

* Butler J. Bodies in Alliance and the Politics of the Street // eipcp. 2011. 09 (http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en).

Оно могло возникнуть в конструировании пространства, произнесении речи, совершении поступка, создании рабочих групп… Любое из этих действий могло стать взаимодействием на пределе. И, наконец, искусство могло появиться в ходе проведения ассамблей. Сложно предоставить документацию моментов искусства, искрящихся здесь и там в этом интенсивном потоке единичностей. И все же я помню, каким высоким драматизмом была исполнена ассамблея, во время висящей в воздухе опасности разгона лагеря принимавшая решение о его дальнейшей судьбе. Мы все были и актерами этой драмы, и, одновременно, ее коллективным режиссером.

Какая политика готова раскрыться искусству? Тот факт, что само сообщество создается искусством и манифестирует себя в искусстве, определяет ответ на этот вопрос.

Речь идет о политике сообщества. Если на рубеже 1980–1990-х теневое развитие сообщества опережало его публичное появление, то во время последней волны протестов сообщество возникало в уличных манифестациях. Оно начиналось в редких встречах и обменах мнениями за кулисами сценической машины. Но затем превратило в политический жест само создание условий бытия-вместе в политическом лагере. Сообщество делает общим пространство сквера, организует кухню и туалеты, днем находит пространство для встреч, лекций, концертов и обсуждений, а ночью обустраивает место для сна.

Сообщество отторгает руководство политических лидеров. И выбирает для принятия общих решений практику ассамблеи, абсолютно открытую участию любого. Так, избегая институционального опосредования, политическая организация совпадает с теми, кто организуется. И это свидетельствует о появлении новых форм в локальной политике. В 1990-е сообществу недоставало таких форм, противостоящих личному присвоению общей власти. В 2012-м, в ситуации нехватки сообщества, только само его создание возвращает политический смысл акционизму*.

Становление сообщества прямо посреди города является политическим актом, актом радикального неповиновения, телесно и чувственно оспаривающим господствующие формы совместной

* Акция на Чистых прудах длилась немногим больше недели. Но поскольку она была включена в становление сообщества, ее влияние на политико-художественную ситуацию в плане изобретения и опыта новых форм (взаимо) действия сравнимо с годами деятельности акционистских групп.

жизни. Тем самым сообщество подчиняет городскую среду своей динамике, утверждая свое право на город. Здесь его становление в актах искусства является частью борьбы за общее пространство. И в этой ситуации *искусство сообщества* становится *политическим искусством*.

Политический лагерь стал площадкой для множества встреч, совместных действий и организации нового быта. Но все это было выставлено напоказ не для медийного созерцания. Лагерь предоставлял себя оценивающему взгляду города и взывал к участию в многогранном коллективном эксперименте. Он служил также примером полного действия, которое можно осуществить и в других городах. Такая агитация от лица воплощенных форм жизни оказалась успешнее классической агитации от лица идей* [30]. В горизонте сообщества логика участия преодолевает логику представительства в ее художественном и политическом измерении (когда художник претендует представлять эстетический горизонт народа, так же как политик претендует представлять его политический горизонт). И даже задачи медиатрансляции берут на себя участники лагеря, прерывая своими вовлеченными репортажами холодное Зрелище, поставляемое СМИ.

Однако организация коллективной жизни в городском сквере не является ни единственной, ни достаточной формой политики. Вспомним условия существования сообщества в 1990-е, чтобы без труда перенести мысль о сообществе с маленькой площадки в центре города на весь мегаполис. И если на рубеже 1980–1990-х эти условия достались нам в наследство от СССР, то сегодня становление сообщества и развитие акционизма необходимо связано с их созданием.

* * *

Итак, несмотря на яркий «политический» медиаэффект, которого удается достичь некоторым современным акционистам, заставляющим говорить о себе саму верховную власть, политические горизонты акционизма связаны прежде всего с другой политикой — политикой сообщества.

* В этом отношении опыт политических лагерей оказался чрезвычайно успешным. С момента своего возникновения на площади Тахрир тактика лагеря быстро распространилась по всему миру. Что же касается российского опыта, то в Нижнем Новгороде техника ассамблеи стала основным способом принятия решений для всего протестного движения.

Формы жизни и формы публичных действий акционистов бросают вызов существующему общественному устройству. В противовес ему они развивают особые отношения сообщества и практику публичного действия на виду у многих. Искусство сообщества становится политическим, когда длит сообщество, делая его частью политической ситуации. В этом и заключается выход из тупика институционального политического искусства, которое способно лишь декларировать политичность, оставаясь при этом в рамках отношений наемного труда.

Сегодня перспективы акционизма связаны с его способностью к самоорганизации, созданию условий сообщества и свободной публичности — и, в силу этого, к совершению полного жеста.

Серое Фиолетовое

Перебить охрану тюрьмы

Эти три слова — название песни группы «Банда четырех» — как нельзя лучше подходят к текущему моменту, 30.10.2012, когда, здесь и сейчас, проходит «День политзаключенного».

Мы привыкли говорить «Свободу!»: «Свободу Константину Лебедеву», «Свободу Леониду Развозжаеву», «Свободу Надежде Толоконниковой» — эти и другие аналогичные слова будут не раз звучать как здесь и сейчас, так и в других местах и обстоятельствах. Но к кому по существу обращен этот призыв, есть ли у этого призыва хоть какой-то возможный адресат?

Неужели власть, которую мы каждый раз просим об освобождении того или иного человека, с одной стороны, выделяя его из массы других, к которым в каждодневном и рутинном режиме применяется все тот же механизм насилия, что и всегда, а с другой — признавая ее, власти, право, на то, чтобы эту свободу как даровать, так и отбирать?!

Признавая, по сути дела, право любого достаточно сильного, чтобы лишить свободы нас, и назвавшего себя государством, на то, чтобы униженно требовать у него исключений для людей, в той или иной степени симпатичных нам или же формально подпадающих под тот или иной список легалистских критериев, которые сами по себе являются производными от власти, закона, государства…

Говоря «Свободу!», мы тем самым, быть может, не понимая этого и признавая формально обратное, забываем, о том, что никакую «свободу» – от государства, общества, навязанных внутренних ограничений — нельзя получить в подарок, она не может быть дарована сильнейшим. Дарована быть может лишь исходящая от сильнейшего привилегия снятия тех или иных ограничений, которая столь же быстро может быть отобрана обратно, если такова окажется его, сильнейшего, воля. В целом не столь важно, является им одинокий властитель, элитная группа, гражданская нация, фор-



«Перебить охрану тюрьмы».
Москва, Пушкинская площадь. 30 октября 2012 г.

мально действующая в рамках либеральной теории общественного договора, практикующее прямую демократию «анархическое» сообщество или же любое иное, находящееся на вершине какой-либо иерархической структуры и установившее жесткие и постоянные отношения доминирования. Все они не имеют ни малейшего отношения к состоянию каждого отдельного разума — единственному настоящему субъекту мысли и действия — в той или иной точке пространства в тот или иной момент времени.

Поэтому мы можем и должны говорить не об освобождении как привилегии, даруемой тому или иному субъекту той или иной властью, но об освобождении-борьбе. Борьбе, которая сделает неспособной каждую из властей забирать привилегию той или иной «свободы» или же отдавать ее обратно. Не получить просьбой новую свободу (например, от заключения) для того или иного человека, но пытаться шаг за шагом делать так, чтобы отнять эту свободу или же не выполнить эту «просьбу» становилось невозможным — то есть превращать ее в абсолютный императив.

И потому одобрение и поддержку могут вызывать лишь активные действия, направленные на разрушение отношений власти.

Мы хотим помнить и поддерживать не только тех политических заключенных (а, впрочем, каждый заключенный лишен свободы централизованной властью, заменяющей собой процедуры равноправного разрешения конфликтов, и, значит, является заключенным политическим), кто оказывался и оказывается жертвой власти, но и о тех, кто на протяжении всей истории продолжал и продолжает бороться за свою свободу.

Мы помним и приветствуем каждый тюремный бунт в истории человечества: от восстаний рабов древнего мира (среди которых были и осужденные к рабству «преступники») до бунтов узников ГУЛАГа, таких как Усть-Усинское и Кенгирское восстания, бунтов узников концентрационных лагерей и многих других бунтов, происходивших как в диктаторских, так и в «демократических» режимах новейшего времени. Мы приветствуем и те акты сопротивления, которые, несомненно, еще произойдут — вне зависимости от чьего-либо, чужого или нашего, желания или нежелания.

Мы приветствуем и каждого не-заключенного, который способствовал этим актам сопротивления или же сопротивлялся системе заключения и власти, находясь за ее пределами. Будь это те, кто, как Мишель Фуко и члены группы информации по тюрьмам, писал тексты или же те, кто, как Артурас Сакалаускас, разрушал тюрьму своим непосредственным прямым действием.

Нужно помнить, что свобода передвижения, действия, исполнения биологических функций, возможностей обмена не есть единственная свобода, а слово «перебить» имеет и иное, не только силовое, значение.

Каждая власть, отнимая те или иные возможности, отнимая «свободу» при помощи тюремного заключения, стремится заменить голос заключенного ею в застенки своим голосом, заменить звучание его мыслей звучанием своих и, наконец, «освободить» его, по возможности, лишь в случае если такая замена окажется успешной — заключенный «исправится».

И перебить — значит прервать эту речь власти, заменить ее своей речью.

И потому мы приветствуем всех тех, кто стремится нарушить то молчание, которое создается на месте голосов заключенных, как тех, кто пытается дать возможность этим голосам звучать, используя предоставляемые привилегии доступа и передачи информации, так и тех, кто пытается разрушить это молчание, нарушая

установленные властью ограничения: нелегально передавая письма, тексты, средства мобильной связи, публикуя тексты или спрашивая заключенных о чем бы то ни было — тем самым, создавая возможность звучания подавляемой речи.

Наконец, мы никогда не должны забывать о том, что в тюрьме находится каждый из нас: по факту нашего существования и включенности в те или иные отношения власти, в том числе и той власти, что происходит из ограниченных возможностей наших тел и разумов. Мы никогда не должны забывать о великой гностической метафоре мира-тюрьмы. Не принимая, быть может, гностический миф, мы не забываем об этой метафоре, как вечном источнике мысли и действия, стоящей, в том числе, и за названием песни, ставшим нашим лозунгом.

Илья Фальковский

От анархизма к постанархизму: деконструкция смысла власти*

Художник Илья Фальковский, участник группы «ПГ», рассказал ЛИЕ АДАШЕВСКОЙ о современных изводах анархизма — теории, практике, стратегиях.

Л.А: Анархизм как социально-политическое движение тесно связн с левой мыслью. Отличие в отношении к вопросу власти. Главная идея анархистов — общество может и должно быть организовано без государственного принуждения. Точнее, они выступают за уничтожение всех типов принуждения и эксплуатации человека человеком. Достойная цель. Однако у многих понятия «анархия» и «анархизм» ассоциируются со словом «хаос» и используются в значении «беспорядок». Тем не менее протестные митинги, которые проходили в Москве, оказались просто живой иллюстрацией слогана «Анархия — мать порядка», поскольку именно ряды анархистов демонстрировали показательную дисциплину.

И.Ф: Есть такое классическое деление на правых и левых. Но и правые, и левые могут быть как авторитарными, так и либертарными. К авторитарным левым можно отнести стандартных в нашем понимании сталинистов или троцкистов. Удальцов, «Левый фронт» — авторитарные. А к либертарным — анархистов. Пропасть между авторитарными левыми и либертарными настолько велика, что многие анархисты не признают сталинистов, ортодоксальных марксистов точно так же, как, например, националистов. Но вы правы: на бытовом уровне существует представление об анархии как о чем-то хаотичном, разрушительном и опасном. В головах сидят ассоциации с батькой Махно из фильмов, этаким разудалым атаманом, который творит беззаконие. Но это масс-медийное представление. У того же Махно в штабе присутствовали

* Впервые опубликовано на сайте colta.ru



«Либертарные коммуны будущего». Группа «ПГ»

видные идеологи анархизма Аршинов, Волин, к нему приезжала Эмма Голдман.

Л.А: Однако если учесть, что анархизм выступает против всех видов власти, любых иерархий, то вполне понятно, почему основной массе людей в этом видится грядущий коллапс. Человечество все же на протяжении тысячелетий жило и развивалось по сценарию иерархических систем. Оно привыкло к вертикали власти. И в этих рамках самое большее — к представительной демократии, которая в большей или меньшей степени поддерживает эту вертикаль.

И.Ф: На самом деле сложно сказать, к чему привыкло человечество. В разные периоды истории существовали разные общества, разные системы власти. Питер Гелдерлоос в книге «Анархия работает» приводит много примеров того, что анархический уклад возможен. Он практиковался в различных сообществах, и сегодня в Африке, Азии, на Мадагаскаре есть общины, которые существуют без вождей на принципах прямой демократии, по правилам обме-

на или дара. Гелдерлоос приводит примеры таких обществ с древних времен до современных. Да и в той же России были вече, князь приглашался только для охраны территории, а вече имело и судебную, и исполнительную, и законодательную власть. И в отдельных регионах это функционировало вплоть до XVI века.

Л.А: А потом выродилось в своеобразную олигархию. И тем не менее, мне кажется, это возможно только на небольших территориях.

И.Ф: В России вече действовало на больших. А в XIX веке после освобождения крестьян общиной управлял сельский сход, в ведении которого находились многие вопросы. Попытки построения невертикальных обществ до сих пор продолжаются в разных странах. В том же штате Оахака в Мексике. И погибали эти общества не потому, что показывали свою недееспособность, а просто уничтожались какими-то внешними силами: в Испании в 1937-1939 годах — сталинистами и франкистами, в Мексике в 2006-м — полицией и армией. Но до уничтожения в Оахаке Ассамблея полгода руководила штатом, и никакого хаоса там не было. И опять же, хотя анархисты не признают партии и представительную демократию, организации существуют. В той же России десятилетие существует анархистская организация «Автономное действие», к примеру.

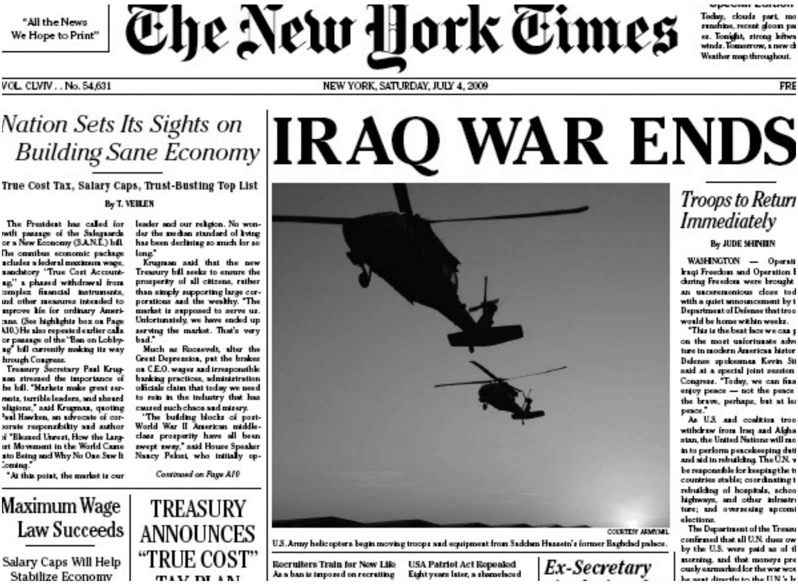
Однако проблема в том, что у самих анархистов представления о том, как могло бы выглядеть анархическое общество, не менялись со времен XIX — начала XX века. И смысловая парадигма, отвечающая новым временам, на мой взгляд, не разработана. До сих пор многие участники анархического движения опираются на труды Кропоткина и Бакунина, Штирнера и Прудона и т.д. Но с тех пор строй общества кардинально поменялся. Нет уже классового деления в классическом понимании. Во время революции захватывались почта и телеграф, понятно, что сейчас нет никакого смысла захватывать почту и телеграф, потому что есть другие средства коммуникации: социальные сети, Интернет. То есть все должно быть пересмотрено и четко идеологически выстроено в соответствии с нынешними реалиями. Однако мыслителей такого уровня, способных выработать такие шедевральные платформы, которые могли бы быть восприняты как руководство к действию, с тех времен не появилось. Но это, наверное, и невозможно, так как общество сейчас кардинально расслоилось: все больше субкультур, направлений, движений. Информационные потоки в наше время все сильнее. Я где-то читал, что современный человек за один день по-



«Муза». Группа «ПГ»

лучает больше информации, чем человек в XVII веке за всю жизнь. В итоге знание сегодня расслоено. Даже в науке, в той же физике — ученый, занимающийся изучением грязной проволоки, не поймет того, кто изучает чистую. Так же в теоретических философских областях. Поэтому, может, сейчас и невозможно создать шедевры, работающие в любой плоскости. Например, в литературе в советское время были какие-то общие пласты: все, от академика до рабочего, читали «Новый мир» или все слушали Высоцкого, он попадал в какую-то общую языковую нишу. Сейчас же возьмем любую молодежную субкультуру, например, рэперов: они же не только слушают хип-хоп, но и одеваются соответственно, смотрят соответствующие фильмы, читают книги и т.д. Люди, которые слушают блюз или панк, находятся не только в музыкальной, но и в киношной, литературной и т.д. языковой парадигме, которая не дает им выйти за рамки их плоскости, то есть туда, где происходит смешение языков... Это расслоение повсеместно.

Л.А: А разве анархизм не рисует в идеале картину мира как состоящую из таких вот сообществ людей, вполне индивидуальных по своим интересам? То есть разве современное общество не является эхом анархизма? Разве что эти кластеры капсулированы...



"All the News We Hope to Print"

The New York Times

Special Edition
Today, clouds part, mo
sunshine, recent gloom pa
es. Tonight, strong leftwa
winds. Tomorrow, a new d
Weather map throughout.

VOL. CLVIV . . No. 54,631 — NEW YORK, SATURDAY, JULY 4, 2009 — FRE

IRAQ WAR ENDS

Nation Sets Its Sights on Building Sane Economy

True Cost Tax, Salary Caps, Trust-Busting Top List

By T. VEBLEN

The President has called for swift passage of the Safeguards for a New Economy (S.A.N.E.) bill. The omnibus economic package includes a federal maximum wage, mandatory "True Cost Accounting," a phased withdrawal from complex financial instruments, and other measures intended to improve life for ordinary Americans. (See highlights box on Page A10.) He also repeated earlier calls for passage of the "Ban on Lobbying" bill currently making its way through Congress.

Treasury Secretary Paul Krugman stressed the importance of the bill. "Markets make great servants, terrible leaders, and absurd religions," said Krugman, quoting Paul Hawken, an advocate of corporate responsibility and author of "Blessed Unrest, How the Largest Movement in the World Came into Being and Why No One Saw It Coming."

"At this point, the market is our leader and our religion. No wonder the median standard of living has been declining so much for so long."

Krugman said that the new Treasury bill seeks to ensure the prosperity of all citizens, rather than simply supporting large corporations and the wealthy. "The market is supposed to serve us. Unfortunately, we have ended up serving the market. That's very bad."

Much as Roosevelt, after the Great Depression, put the brakes on C.E.O. wages and irresponsible banking practices, administration officials claim that today we need to rein in the industry that has caused such chaos and misery.

"The building blocks of post-World War II American middle-class prosperity have all been swept away," said House Speaker Nancy Pelosi, who initially op-

Continued on Page A10

Maximum Wage Law Succeeds

Salary Caps Will Help Stabilize Economy

TREASURY ANNOUNCES "TRUE COST" TAX PLAN

COURTESY ARMY.MIL

U.S. Army helicopters begin moving troops and equipment from Saddam Hussein's former Baghdad palace.

Recruiters Train for New Life
As a ban is imposed on recruiting

USA Patriot Act Repealed
Eight years later, a shamefaced

Ex-Secretary

Troops to Return Immediately

By JUDE SHINBIN

WASHINGTON — Operati
Iraqi Freedom and Operation E
during Freedom were brought
an unceremonious close tod
with a quiet announcement by t
Department of Defense that troo
would be home within weeks.

"This is the best face we can p
on the most unfortunate adve
ture in modern American histor
Defense spokesman Kevin St
said at a special joint session
Congress. "Today, we can fina
enjoy peace — not the peace
the brave, perhaps, but at le
peace."

As U.S. and coalition troo
withdraw from Iraq and Afgha
stan, the United Nations will mo
in to perform peacekeeping dut
and aid in rebuilding. The U.N. w
be responsible for keeping the t
countries stable; coordinating t
rebuilding of hospitals, schoo
highways, and other infrastr
ture; and overseeing upcomi
elections.

The Department of the Treasu
confirmed that all U.N. dues ow
by the U.S. were paid as of t
morning, and that moneys pre
ously earmarked for the war wo
be sent directly to the U.N.'s b

Страница фейкового номера New York Times. «The Yes Men»

И.Ф: Да, капсулированы, и между ними нет взаимопроникновения. И потом, мы же говорим об анархизме в каких-то социально-экономических аспектах. Это критика власти и капитала. А эти сообщества таких аспектов в себе не содержат.

Хочу вернуться к теоретической базе современного анархизма. Кроме старых представлений о мире времен Кропоткина и Бакунина, у нас люди еще опираются на книги нынешних западных авторов. Но, на мой взгляд, они далеко не сильны и не являются руководством к действию. Скажем, есть книги американского коллектива «Краймсинк», одну из них я как раз выпускал в «Гилее» как редактор. Они представляют собой скорее описание стиля жизни, чем программу действий. В них рассказывается, как бы можно было жить в современном обществе, строя повседневный анархизм. Но этот стиль жизни напоминает стиль жизни хиппи. Это герои, которые перемещаются исключительно автостопом, еду и одежду воруют в магазинах, живут в сквотах и т.д. Все это замечательно, но тут вполне резонна критика, что это образ жизни, паразитирующий на существующем миропорядке. Не противопоставление и не предложение чего-то кардинально нового. Второй разряд книг — это такие, как упомянутая книга Питера Гелдерлооса

«Анархия работает». Сама по себе это интересная книга, но она антинаучна, потому что построение теории на примерах не является научным подходом. Это все равно что я приведу пример евреев-олигархов и на основании этого скажу, что все евреи — богачи или что существует всемирный сионистско-масонский заговор. Если я приведу сто примеров, что анархия возможна, из этого не вытекает, что она действительно возможна. Поэтому, на мой взгляд, эти книги не являются четкой теоретической платформой.

Л.А: Но, наверное, появись такая платформа, она все равно не была бы общей для всех анархистов. Поскольку современный анархизм весьма неоднороден и включает в себя широкий спектр разноплановых идей. Так, есть даже анархисты, поддерживающие капиталистические отношения, так называемые анархо-капиталисты.

И.Ф: Да, течений много, но это не отменяет необходимости осмысления текущей реальности и попыток выработать созвучную ей идеологию. Иначе происходят комические вещи, как, например, на последних митингах, когда анархисты разделились на две колонны из-за вопроса, поддерживать или нет ЛГБТ-сообщество. Те, кто говорил, что не надо поддерживать, опирались на старые догмы, что самое важное — это классовая борьба трудящихся и когда будет построено справедливое общество, то вопросы дискриминации гомосексуалов отпадут сами собой. А те, кто их защищал, ни на что не опирались, кроме этических норм: поддержка униженных и оскорбленных — всегда хорошее дело.

А так в существующих течениях я хотел бы выделить три основных вектора. Анархо-примитивисты — это люди, которые отрицают модернизацию. Основываясь на исследованиях ученых, они предлагают вернуться к тому образу жизни, который описан у некоторых антропологов, отказавшись от технологических вещей.

Л.А: Как Руссо — назад к природе. Его, кстати, относят к протоанархистам.

И.Ф: Это вектор назад. Второй вектор, вперед,— анархо-коммунисты, последователи Кропоткина, и анархо-синдикалисты, которые происходят от Прудона и Бакунина. Анархо-коммунисты — это такой, грубо говоря, более широкий, общинный взгляд на мир, а синдикалисты — поборники индустриального пути. Важно, что и те и другие отстаивают экономику символического обмена или дара, а что касается общественного мироустройства, то, по их мысли, оно должно быть федеративным, но идущим снизу, от нижне-



Кадр из фильма «Согласные на все меняют мир», 2009. «The Yes Men»

го муниципального уровня, такого, например, как происходящие сейчас в разных странах мира ассамблеи. Что касается служебного функционала, поскольку не все вопросы могут решаться на собраниях, то один из вариантов — что этим могут заниматься определенные люди после основной работы и бесплатно, чтобы не возникало бюрократического аппарата.

И третий вектор, внутрь,— анархо-индивидуалисты. Они изначально идут от Макса Штирнера. Для них личное эго важнее коллектива. Но и анархо-коммунисты говорят, что не собираются в своих построениях личное эго человека уничижать, потому что коллектив должен строиться не на главенстве кого-то, а на отражении потребностей всех его членов, то есть в таком коллективе каждый сможет полнее раскрыть свое «я».

Но для меня интереснее попытки совместить анархизм с современной философией — то, что делают постанархисты.

Л.А: Вы имеете в виду соединение анархизма с постструктурализмом?

И.Ф: Да. Эти книги, в отличие от тех, что я называл, не очень популярны, так как достаточно сложны. Ошибка старого дискурса, что власть — это некий центр, который находится вне тебя и который мы можем критиковать. Это такая точка приложения сил, доставшаяся нам в наследство от Кропоткина, Бакунина и иже

с ними. Постструктуралистские анархисты, Тодд Мэй и Льюис Колл, сделали правильный вывод, что центр власти везде, он как бы разлит в обществе. И философская критика должна заключаться в попытке деконструкции, расчленения смысла власти, которая, в том числе, и внутри нас самих. Мой личный анархизм — в постоянной деконструкции окружающей реальности, ежечасно, ежеминутно. Нахождение точек, где эта иерархия власти выстраивается. Говоря проще, это взрезание того, что ежеминутно происходит вокруг нас: любых попыток установления власти одного существа над другим по любым признакам — гендерным, социальным, национальным, расовым, даже интеллектуальным. Отслеживание проявлений того, что можно назвать феноменом «чужих». В нашем обществе постоянно кто-то оказывается чужим. Сейчас геи, до этого — мигранты. Еще раньше — чеченцы или евреи. При этом я замечаю такую странность: за геев многие вступились, а до этого нацисты в нашей стране резали мигрантов сотнями каждый год, но общественное внимание оставалось в стороне. Фашизм же и дискриминация могут проявляться не только в отношении геев или мигрантов. Важно и то, что происходит в семье, не только гендерные, национальные, расовые аспекты, но и отношения взрослых и детей. Тот же анархический подход ты можешь применять и в своей семье. Это касается и воспитания, и преподавания. Например, в школе педалируются какие-то моменты и термины: «история Родины», «Отчизна», «патриотизм» — в результате чего мы имеем дело не с патриотизмом, а с псевдопатриотизмом, откуда вытекают и ксенофобия, националистические установки.

Л.А: Сама позиция воспитателя уже предполагает иерархию. Но проблема же в том, что человек всегда нуждается в авторитете, на чье суждение можно положиться. Как с этим бороться? Как это деконструировать?

И.Ф: Может, за счет этих анархических практик я стараюсь раскрепощать сознание, максимально понимать собеседника и выстраивать общение в горизонтальном поле. То есть у меня нет авторитетов, но и нет людей, которых хотелось бы свергнуть с пьедестала. Надо всегда включать критическое мышление. У любого человека найдутся и плюсы, и минусы. И так как эти минусы есть, то сложно себе воздвигать авторитет. И я активно борюсь с интеллектуальной властью в своем собственном сознании. Я не очень большой фанат и сторонник псевдоинтеллектуального дискурса. Наверное, потому что изначально — человек естественнонаучного

образования. И у нас было принято сложные понятия и формулы излагать просто, чтобы человек их понял. А здесь я часто сталкиваюсь с обратным. Простую вещь люди маскируют сложным языком. Это такая методология. И в принципе в этом ничего плохого нет. Я французскую философию воспринимаю скорее как поэзию. Но беда в том, что многие из этих людей претендуют на то, что они — институциональная элита, и, становясь университетской профессурой, образуют своего рода мафию. Даже Ноам Хомский, один из выдающихся лингвистов, характеризовал их так называемый дискурс как тарабарщину, созданную специально для запудривания мозгов. Искусственно интеллектуализированный язык — один из примеров выстраивания интеллектуального превосходства. Был такой смешной случай. Физик Алан Сокал, шутя над постмодернистами, написал псевдостатью с искусственным набором слов, типа «Трансформативная герменевтика квантовой гравитации», послал ее в их рецензируемый научный журнал, и она там была опубликована. После этого он выступил с саморазоблачением, что это мистификация и провокация. На него сразу ополчились все постмодернисты, начиная с Юлии Кристевой. После чего совместно с другим физиком Жаном Брикмоном он выпустил книгу «Интеллектуальные уловки», показывая, как, например, Лакан и многие его последователи типа Бадью и Жижека вставляют в свои тексты целые куски из математики, как бы для создания наукообразности. Далее Сокал и Брикмон разобрали эти фрагменты, и оказалось, что они никакого содержания не имеют. Книга эта, конечно, не сокрушила с пьедестала Лакана, Бадью и Жижека — просто по той причине, что, чтобы прочитать эту книгу, надо все-таки быть чуть-чуть знакомым с одним-двумя курсами высшей математики.

Л.А: То есть иметь интеллектуальное превосходство.

И.Ф: Постструктуралисты выстроили эту иерархию, и, чтобы ее разрушить, приходится действовать их методами. После чего уже можно более иронично относиться к их присутствию. В общем, власть и в этом выстраивании авторитетов внутри себя. В России ситуация достаточно местечковая и люди создают себе кумиров — на полках у всех стоят труды Лакана, Бадью, Жижека и т.д. Подытоживая: конечно, я не думаю, что анархическое общество возможно при моей жизни, но хорошо иметь идеальную цель, к которой можно стремиться, и заниматься анархистской практикой в повседневности. Эта практика заключается прежде всего в философ-

ском подходе к окружающей жизни, к самому себе, в борьбе с внутренним выстраиванием иерархий, внутренними предрассудками. В каждом человеке может в любой момент возникнуть желание построения иерархий — национальных, гендерных, возрастных, интеллектуальных барьеров, ощущение собственного превосходства. В этом смысле я вижу пользу от соединения анархизма с некоторыми из идей постструктуралистов, которые кажутся полезными.

Л.А: У нас есть целый ряд художников, которые называют себя анархистами. В основном они занимаются акционизмом. Но каковы основные проявления анархизма в искусстве?

И.Ф: Первое, что важно,— коллективность. Коллективная работа — один из принципов анархизма. Коллективное принятие решений. Например, в группе «ПГ» всегда было не меньше трех участников. Если хоть одному из нас что-то не хотелось делать, то это не делалось. Есть два варианта принятия решений в коллективе — большинством и консенсусом. У нас все делалось консенсусом, то есть мы брались за проект только в том случае, если он всем был интересен. Опыт работы в творческой группе — это опыт анархического мышления.

Л.А: Но есть же группы с явным лидером. Правда, даже когда это очевидно, люди утверждают, что у них все равны.

И.Ф: И тем не менее работа в коллективе без начальника — это опыт применения анархических взглядов. Из более широких примеров коллективного существования — наше сообщество художников-активистов «МедиаУдар». Решения принимаем вместе, на ассамблеях, которые проходят раз в месяц. Проводим фестивали активистского искусства, причем не только в Москве, а уже и по России — в Мурманске, Новосибирске. Для меня лично участие в этом сообществе дает много позитивного: внутри него возникают новые перекрестные коммуникации, под совершение конкретных действий образуются временные аффинити-группы. С одними людьми мы, например, снимали фильм об узниках Болотной, с другими бомбили граффити в поддержку задержанных антифашистов и так далее. Следующий важный момент — это отношение к институциональным площадкам. Внутри художественного анархического сообщества идет спор — участвовать или не участвовать? Одна точка зрения — надо участвовать, потому что ты как бы используешь эти площадки для пропаганды своих взглядов. Мы, например, получили Премию Кандинского, вышли на сцену и сказали все, что думаем. И считается, что чем больше

ты участвуешь, тем лучше, потому что, пока мы не можем прийти к анархизму, один из способов его приближения — кроме личного, о котором я говорил,— пропаганда. А пропаганда может быть в виде творчества, журналов, книг и в том числе в виде каких-то высказываний. Но я на самом деле в этот способ не очень верю, потому что давно известно, что система всегда сильнее. Например, известные панк-музыканты, позиционирующие себя как анархисты, подписывают в Америке контракт со знаменитой студией, получают большие деньги, и на этом весь анархизм заканчивается. Потому что если люди говорят, что занимаются критикой власти и капитала, а сами покупают яхты, дома и т.д., то... Система всегда тебя перемалывает. Если ты начинаешь работать с галереями, участвовать во всех этих институциональных делах — превращаешься в галерейного художника, который только и думает, за сколько работа продалась. В последнее время, когда я сталкиваюсь с художниками после выставок, у них основной интерес — у тебя там что-то купили? Кто? И за сколько? Это очень скучно. Раньше, как мы помним по истории искусств, были какие-то яркие движения, направления, сейчас ничего этого нет. Даже в групповых выставках, в которых я участвовал, люди приходят, пожимают друг другу руки, а потом расходятся и никаких бесед друг с другом не ведут, потому что объединены они не принадлежностью к одному движению, а волей куратора. Или вот еще пример.

Есть в Америке такой известный звездный коллектив The Yes Men. Это антикоммерческая, антиконсюмеристская группа. Они принимают обличье представителей известных корпораций. Например, сделали поддельный сайт ВТО, и настолько хорошо, что его принимали за реальный сайт ВТО, приглашали их на разные конференции. Или попали на «Би-би-си» как представители крупной корпорации Dow, которая на тот момент владела химическим заводом в Индии, где в 1984 году произошла серьезная катастрофа, в результате чего погибло много людей. И вот они выступили в прямом эфире и сказали: мы приняли решение от лица нашей корпорации выплатить компенсацию 12 млрд. долларов всем жертвам катастрофы. После чего акции корпорации упали на 2 млрд. долларов. Их самая известная акция, про которую в России много писали,— когда они издали фейковый номер «Нью-Йорк Таймс» стотысячным тиражом, где сообщалось, что война в Ираке закончена, а Буша отдали под суд. Когда мы были в Нью-Йорке, позвали этих йесменов на нашу презентацию. Они пришли. Я что-

то рассказывал и слышал краем уха, что наш ведущий все время называет одного из йесменов морячком. Я удивился, а потом прошелся по Гуглу и обнаружил, что этот йесмен в свободное время любит кататься на яхте. И во всех своих интервью он сетует, что ему мало заплатили за фильм, который он сделал про их группу. То есть человек вроде антиконсюмерист, борец с обществом потребления, но в то же время привык преподавать в элитной школе дизайна, кататься на яхте и продает за полмиллиона долларов фильм про самого себя... Я против ничего не имею, но...

Л.А: А так важна цена?

И.Ф: Важна. Потому что и с ее помощью выстраивается иерархия в искусстве. Играя на повышение, авторы выпускают не тиражные, а эксклюзивные работы. Специально занижается и нумеруется тираж, за счет этого взлетает цена. Почему я рассуждаю об иерархиях и интеллектуальном превосходстве: потому что анархизм — это все же то, что говорит о критике власти и о том, что власть должна принадлежать всем, то есть народу. Искусство тоже должно быть народным, массовым, поэтому многие анархисты были антиинтеллектуалами в том смысле, что под интеллектуализмом подразумевались и какие-то элитарные вещи в искусстве. Они говорили, что хотели бы делать искусство доступное и понятное. А современное искусство, как мы видим, глубоко антинародно. Это искусство в своей конечной цели — и это очень важно — предназначено для покупателя. А покупателем оказывается богатый человек, который запирает работу в своих роскошных апартаментах, после чего обычные люди могут увидеть ее максимум в репродукции. Когда мы сами сотрудничали с галереей, нашими покупателями были только олигархи — русские, французские и прочие.

Л.А: Но вы же не сопротивлялись?

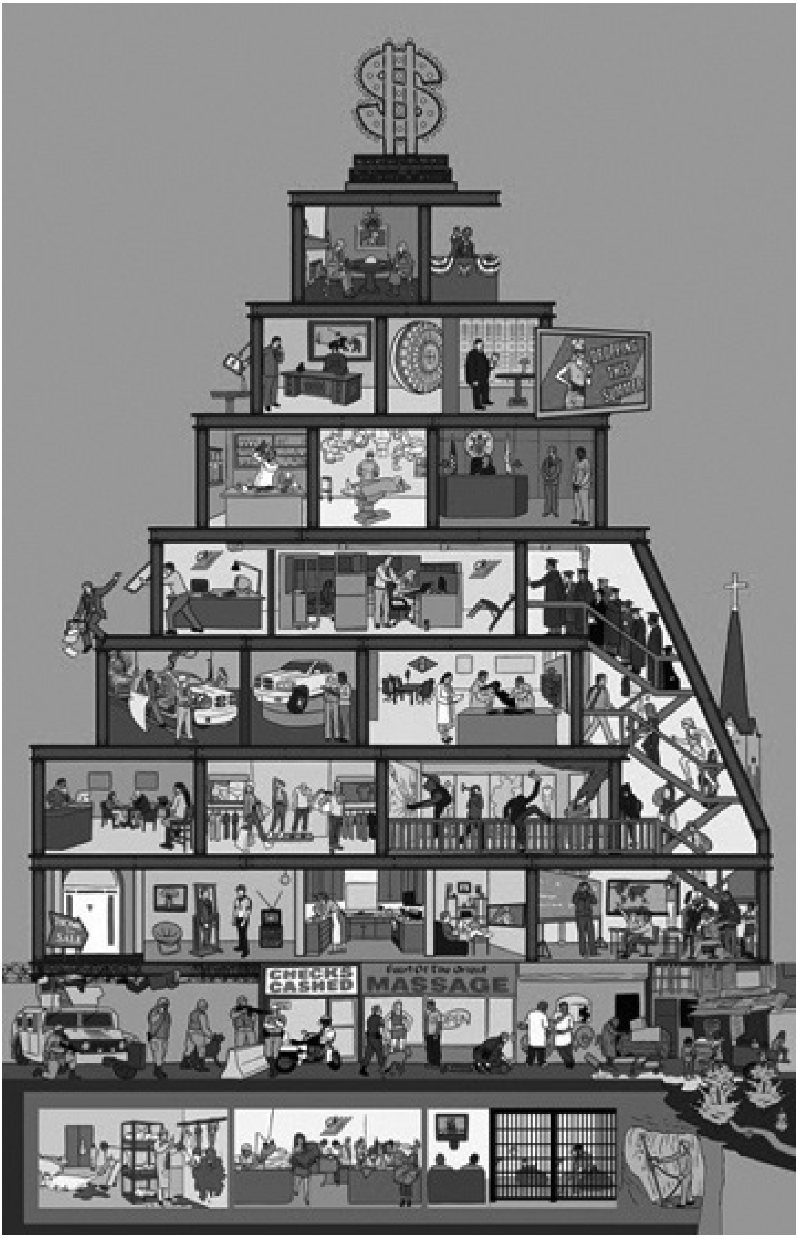
И.Ф: Из этого есть выход. То, о чем я говорю, относится и к высокому искусству вообще. Обычный человек картину даже в музее потрогать не может — его тут же повяжут охранники. Должны быть другие методы функционирования искусства. Его лучше делать не ограниченным тиражом, а массовым. В этом смысле литература или музыка демократичнее, потому что можно купить книжку или диск за сто рублей. Чем занимается мексиканский художник Франсиско Толедо? Распространением неподписанных постеров по всей Мексике. Свои тиражные работы не нумеровали участники мексиканской Мастерской народной графики или международного движения «Флюксус». И это один из способов претворения в жизнь

анархистских взглядов. Создание народного искусства, а не элитарного и эксклюзивного. В этом смысле, отвечая на ваш вопрос, конечно же, цена важна. Говоря теоретически, кроме коллективного принципа нужно включать принцип доступности и массовости. Для этого можно выкладывать свои работы в свободном доступе в Интернете. И у нас есть сайт, где мы выкладываем все наши плакаты, музыку, видео, журналы, книжки, наклейки. Еще можно объединиться с сайтами других коллективов, обмениваться с ними продукцией и распространять ее бесплатно, за небольшую цену или собирая пожертвования, устраивать что-то наподобие дистро, как это делают панки в Европе. В России это сложно, так как опять же мало людей вовлечено в альтернативную деятельность, но на Западе такая система активно функционирует. Кроме того, есть уличное искусство, которое в каком-то смысле тоже подпадает под анархические принципы, потому что это искусство коллективное и обращено ко всем. Можно делать воркшопы в своих собственных пространствах, как революционные художники в Оахаке. Есть еще такая вещь, как анонимность. Тот же «Краймсинк» — анонимный коллектив. Никто не знает, кто там состоит и сколько людей участвует — 20, 200, 2000. Это даже не коллектив, а сеть коллективов по всей Америке. И там нет сектантства и препирательства — настоящий ты участник или нет. Любой, кто признает их идеи, может на свой плакат или книжку поставить их логотип, и никто не будет говорить, что это не настоящий «Краймсинк», не подлинный. В этом залог успеха и жизнеспособности коллектива. У нас же с группой «Война» произошла обратная ситуация: когда они распались, стали выяснять друг с другом, кто из них настоящие, а кто нет. А если бы были выдержаны анархические принципы коллективности и анонимности, то это могло бы развиться в большое движение и по всей России могли бы возникать группы «Война».

Итак, мы участвовали в выставках, наши работы покупались, и можно было бы бесконечно в этом вращаться, но как-то довольно быстро надоело, стало казаться противным. Для меня, например, важно постоянное развитие. Мы по-прежнему участвуем в некоторых выставках, но сильно сократили свою активность в этом поле.

Л.А: Но по закону сохранения энергии, очевидно, направляете ее в какое-то другое русло?

И.Ф: Мы часто делаем плакаты, листовки, стикеры для каких-то функциональных дел — акций, митингов. Художественная деятель-



Постер «Капиталистическая пирамида». CrimethInc

ность — это, на мой взгляд, постоянное осмысление реальности. Не важно — создал картину, или снял фильм, или что-то написал. Если везде ходить и просто болтать языком — это тоже такое художественное преобразование действительности.

Я сейчас больше занимаюсь текстовыми проектами. Мне это интереснее, потому что с картинками дискуссии возникают редко. Критики, конечно, что-то пишут, но люди, на мой взгляд, больше воспринимают все эти выставки как какой-то бесконечный энтертейнмент. А с текстами все же происходит процесс осмысления. Люди привыкли у нас мыслить больше вербально, чем визуально. И я от этого больше эмоций получаю, чем от визуального искусства. Не знаю, что будет дальше, все зависит от ситуации, через несколько лет все вокруг может измениться и мне опять больше захочется что-то визуальное делать.

Ну и, кроме того, у нас сейчас есть какие-то социальные проекты. Я говорил про мигрантов, которых убивали. Мне как-то всегда было их жалко, казалось, что нормальные люди должны что-то делать, шуметь по этому поводу, а эти убийства остаются безымянными, проходят в сводках новостей просто как «зарезан дворник», «убито лицо кавказской национальности»... Мне знакомые прислали уголовное дело одной банды, за которой числятся десятки таких убийств. И я по ним сделал текстовой коллаж — показания родственников, полицейских, убийц самих, свидетелей по каждому убитому таджику, узбеку. Кстати, оказывается, что свидетели у нас часто не безучастны — пытаются помочь жертвам, спускают на убийц собак, вызывают милицию, но из этого, конечно, ничего не выходит — все происходит так быстро... У меня там страниц двести уже. Этот текст можно на каких-то выставках или фестивалях читать, а можно и печатать. Но все равно это в рамках художественной жизни. Проект определяется тем, кто его делает. Наверное, если бы его делал правозащитник, то он был бы правозащитным. А если его делает художник, то он получается художественным. Мне интересно то, что оказывается за рамками институциональной системы. У каких-то мистиков был такой религиозный подход — выстроить себя по трем направлениям: мысль, слово, действие. Если у тебя эти направления находятся в дисгармонии, то ты как бы неполноценная личность. Поэтому мне важно, чтобы эти три направления совпадали.

Серое Фиолетовое

Политика рода, политика страха и сострадания, политика интереса

Часто при разговоре о репрессиях в отношении тех или иных радикальных культурных деятелей, таких как Борис Стомахин или Анатолий Москвин, при поддержке движений квир-граждан люди апеллируют к правозащитным соображениям, соображениям отказа от системного общественного насилия, несчастьям, постигающим этого частного человека, акцентируя внимание на его безопасности для окружающего большинства, видящего в тех или иных отклонениях от защищаемой ими нормы угрозу для «общества», «традиции», «религии», «государственного строя» и иных структур, отождествляемых ими с продолжением себя и собственной семьи в окружающее пространство — то есть, по сути, производящего свою политическую позицию из интересов «воспроизводства» и «неограниченного продолжения рода».

При этом в целом оказывается не столь важным, о какой именно политике идет речь,— в равной мере политика рода оказывается доминирующим элементом правоконсервативных «национально-религиозных» идеологий, классических либеральных идей эффективно развивающихся обществ, населенных «законопослушными добрыми гражданами», левых, происходящих из концепции классовой борьбы, позиций, основанных, прежде всего, на осознании все тех же расширенных личных интересов выживания/воспроизводства, как интересов классовых*.

По другую сторону оказываются от них политические, в широком смысле, интенции, основанные на сострадании и страхе страдания, на неограниченном переносе собственных физиче-

* Не стоит прятаться за устанавливающими исключительный статус этого типа политики аргументами о ее «биологической естественности»,— уже в силу самого присутствия в человеческой популяции — «биологически естественны» и все остальные типы политической мотивации, отвечающие, по-видимому, различным элементам адаптационных стратегий индивидов и популяций.



<<Спутник>>. А. Савадов. Фото А. Эпштейна

ских и психологических ощущений на тот или иной круг существ, веществ, явлений. Эта политика проявляется в разнообразных «гуманистических» аспектах религий, в политике прав человека, в ряде направлений феминистской мысли с ее тонким вниманием к различным аспектам неравенства в коммуникации; быть может, наиболее последовательным и глубоким ее выражением являются различные радикально-экологические концепции типа глубокой экологии, утверждающей самоценность биоценозов или же идеологии освобождения животных с ее восприятием всех животных как обладателей уникальной, равной человеческой по ценности, индивидуальности.

Именно в рамках такого рода политической мотивации зачастую и проявляется утверждение физического и психологического благополучия как единственно важного элемента и одновременное обесценивание производимых субъектом действий исходящей от него, происходящей посредством его действий, значимой с культурной, познавательной точки зрения, информации.

Однако эта бинарная оппозиция «рода» и «сострадания» отнюдь не исчерпывает возможный спектр политических мотиваций. В тени этого противостояния оказывается, в частности, и политика интереса, политика любопытства, происходящая не из осознания себя субъектом биологической или квазибиологической общно-

сти, заинтересованной в бесконечности своего/ее существования, не в качестве осознания себя и других страдающими индивидами, но в осознании себя в качестве познающего и создающего субъекта, в качестве, в конечном счете, преобразовывающего информацию объекта, а значит, в экстремальном своем проявлении, заинтересованного не в продолжении себя/своей «семьи»/популяции/идентифицированной-с-ними-группы в вечности и не в освобождении от себя/тех-на-кого-осуществляется-перенос-собственных-ощущений от страдания, но прежде всего в увеличении разнообразия и сложности, как окружающего мира, так и себя самого.

Конечно, эта позиция зачастую остается в тени не только в рамках отдельных дискуссий, но и в целом, в рамках сети противостояний и полемик, называемой историческим процессом, проявляя себя в крайне неполной и наивной — то есть скатывающейся в групповые политики рода, привязывающейся к характерным для определенных социальных групп определениям «ценной» информации и активности — форме — в коммунистических утопиях русских футуристов 20-х (Государство времени Велимира Хлебникова) и позднесоветских интеллигентов 60-х-70-х («Мир полудня» братьев Стругацких, например), в либертарианских утопиях мира инженеров-предпринимателей Айн Рэнд и «калифорнийской идеологии», в протофашизме республики Фиуме Габриэле д`Аннунцио. В рамках текущих политических дискуссий и взаимодействий элементы этого типа политики находят порой свое отражение в идеях лингвистического и биоразнообразия, а равно в рамках некоторых видов полемики о сохранении культурного наследия или же, что естественно, о свободе самовыражения или научных исследований.

Тем не менее эта система политических мотиваций, оптика мировосприятия, пока, быть может, не проявлена в столь же влиятельных концепциях, что и другие — что, возможно, составляет одну из важных задач социальной мысли и социального действия. И именно эта оптика стоит за уважением и вниманием прежде всего к личной сознательной деятельности радикала, то есть человека, сколь угодно удаляющегося от практики жизни большинства, в которой внимание и уважение во многом производится именно самим этим удалением.

Игорь Чубаров

От мигрантов и квиров к зомби и вампирам

Десять тезисов о социальном исключении.

1. Любое общество в различные исторические эпохи преследует и маргинализирует, а то и вытесняет и уничтожает, исключает из своего состава какой-то определенный слой населения по избранному национальному, гендерному, сексуальному или просто случайному феноменальному признаку. Вина исключенного или приносимого в жертву социальному спокойствию при этом в доказательствах не нуждается, являясь одновременно следствием общественного компромисса и коллективного вытеснения, замешанных на первичном насилии и идее виновности самой жизни. Эпистемологический характер подобной виновности можно назвать квазитрансцендентальным — его всеобщность и универсальность обусловлена коллективностью учредительного насилия, самим коллективом, однако, не признаваемой. Виновность за его совершение, неравномерно обращенная на всех членов общества, выступает в качестве исходного мифологического мотива, который поддерживает в ней холостой ход насилия, требуя все новых и новых жертв.

Признаки исключения, по которым отбираются жертвы, всегда случайны — это минимальные отличия от среднестатистического члена общества: рыжие, косые, бледные, близнецы и т.д., представляющие абстрактного другого или чужака, якобы повинного в периодических общественных бедах: неурожаях, ураганах, сериях непонятных смертей, эпидемиях и т.д. От виктимного признака требуется сходство с доисторическим виновником коллективного насилия — замечающая жертва должна быть ему (псевдо) подобна, неуловимым и, в конечном счете, случайным образом. Такой признак может быть даже нечувственным, чисто умозрительным, а требования к нему в точном смысле парадоксальны: он должен

быть одновременно и похож, и непохож на субъекта коллективного насилия — типичного представителя соответствующего сообщества, то есть опять же случайно и несущественно от него отличаться, чтобы сойти за «зловещего двойника»*.

Выбор искупительной жертвы служит вроде бы благой цели — остановки и контроля взаимоистребительного насилия, перевода его в ритуальный и символический планы. Жертва избирается в виду этой цели, чтобы одновременно покарать за совершенное преступление и/или насилие, но не вызвать его дальнейшей мстительной эскалации. Но проблема состоит в том, что коллективное насилие миметично само по себе, поэтому подражание насилию, направленному даже на специально подготовленного для такого жертвоприношения фармака**, за которого как бы никто мстить не должен, заражает участвующих в нем членов общества и рано или поздно прорывается вследствие миметического кризиса, выступающего, таким образом, причиной кризиса жертвенного. Рене Жирар связывал последний с неразличимостью, инфляцией подобий, блокировкой уподоблений и стиранием различий как одновременно причиной и следствием взаимного массового насилия. Не имея здесь возможности обсуждать вопрос о правомерности этих идей Жирара и релевантности его теории насилия в целом, проверим ее на подопытных чудовищах.

2. В современной массовой культуре миметический механизм социального исключения наглядно выражен в жанровых horror-фильмах и сериалах про монстров. Только жертв прямого социального насилия сменили здесь жертвы символические. Жертва здесь не только заменена на «удобоприносимую» (по Жирару), но и трансформирована в исключенного, образы которого кочуют из романов и комиксов для массового читателя в фильмы и сериалы для массового зрителя.

Утверждая, что такие жанры современного массового искусства, как фильмы про монстров: призраков, ведьм, вампиров, оборотней и зомби символически участвуют в определении жертв социального исключения — пролетариев, женщин, евреев, мигрантов, мы говорим не только об отражении или подражании расхожих персонажей голливудского бестиария реально угнетенным социальным группам и классам. Несмотря на то, что визуальное сходство здесь может быть поверхностным или неявным, а то и может

* Ср.: Жирар Р. Насилие и священное. Пер. с франц. Г. Дашевского. СПб., 2000.
** Ср.: Жирар Р. Козел отпущения. Пер. с франц. Г. Дашевского. СПб., 2010. С. 200.

быть продиктовано случайными симпатиями сценаристов и режиссеров, превратностями моды и политической конъюнктурой, имеют место не видимые глазу основания для подобного сопоставления. Т. е. представлены они в них не непосредственно, а через отношение к другому как чужому.

3. Фигуры бестий и чудовищ выполняют в мифопоэтике массовой культуры ту же функцию, что отцеубийство и инцест в древнегреческой трагедии. Это функция неузнавания и стирания лежащих в их основании первичных актов коллективного насилия, участники которых давно мертвы, но последствия их действий сохраняются в обществе в качестве полубессознательного фона коллективного подозрения ко всему инородному и непонятному.

На наш взгляд, их травмогенный источник оказывается частично доступен сознанию через (кино) театр монстров. В этом смысле, вслед за Рене Жираром*, мы назвали бы фильмы о монстрах гонительскими мифами второго уровня, в которых конкретный «козел» может быть прямо и не назван. Но, даже если жертвы не имеют определенных прототипов в реальности, это не отменяет действенности самого гонительского механизма. Комнатную температуру рессентимента поддерживает образ неопределенного, но неустранимого «козла». Им может стать сегодня кто угодно: от тайного любителя христианской крови до подозрительного соседа по лестничной клетке. Мифологический дискурс вообще не может работать без фигур исключения, хотя в истории они существенно модифицируются, иногда предельно наглядно манифестируя себя в монстрах, но порой даже не доходя до образного выражения.

Например, московские мигранты из Средней Азии вполне могли бы выступать прототипами кинематографических зомби — они грязны, черны, заразны и опасны, слоняются без дела или что-то моют и подметают. Они молчаливы, вернее, лишены права голоса, но явно хотят чего-то большего — предположительно, наших мозгов и крови, наших жен и мужей, рабочих мест и жизненных пространств. Мы с опаской и недоверием смотрим на них, многие хотели бы их выслать, если не уничтожить.

Но убедительных фильмов про зомби современный отечественный кинематограф почему-то не производит, ограничиваясь убогими комедийными пародиями (последние примеры этого недо-

* Ср.: Жирар Р. Козел отпущения. СПб., 2010.

трэша — зомби-сериал «Грешники» и полнометражная комедия 2013 г. «Zombi-каникулы 3D»). Российское кино тем самым замалчивает проблему современного Другого, оставляя отношение представителей нашего общества к мигрантам неартикулированным, застрявшим в серой зоне насилия и эксплуатации.

«Таджики» так бы и оставались нашими непризнанными двойниками, если бы к нам на помощь не пришли американцы, чья глобалистская монстроиндустрия выполняет свои гонительские функции и в России — ведь именно благодаря ей мы видим в мигрантах ходячих и кусачих, как и наоборот.

4. Становление образов монстров в современной массовой культуре проходит сложно опосредованными путями: инверсиями, оборачиваниями, сменами позиций, запутанными метафорической и метонимической играми, отражающими перманентно происходящее в обществе изменение отношения к телу, сексуальности, смерти и другим антропологическим и экзистенциальным кондициям. Но массовая культура почти всегда безошибочно указывает на уже произошедший в общественном сознании выбор новых исключенных, которых можно обвинять во всех общественных бедах, а то и принести в жертву ради спокойствия всех остальных. В соответствующих фильмах мы всегда найдем гонительские стереотипы, перечисленные Р. Жираром в «Козле…», а именно: 1) наличие социального кризиса, связанного, например, с пандемией; 2) предположение о преступлениях или грехах, ее вызвавших; 3) признаки возможного виновника этих преступлений, которые де факто оказываются виктимными; 4) герой, который наказывает или убивает определенного согласно этим признакам монстра[*].

В этом смысле наш интерес к исключенным в кино связан с экспликацией обнаруживаемых в них, часто в преувеличенных и абсурдных формах, виктимных признаков, в соответствии с которыми в те или иные исторические эпохи реально изгоняли, а то и уничтожали изгоев. Логика трансформаций перечисленных кинообразов последнего столетия аналогична логике социального исключения как таковой. Задача нашего анализа в этом плане состоит в выявлении соответствующей гонительской репрезентации за скрытыми или скрывающимися фигурами исключения, функ-

[*] См.: Жирар Р. Козел отпущения. Уп. изд. С. 135. Интересно, что сам Жирар недооценивал вклад массовой культуры в понимание механизмов исключения (ср.: «Насилие и священное», с. 335). Его знаменитая книга вышла, кстати, в 1977 году, то есть за год до выхода «Рассвета мертвецов» Дж. Ромеро и всплеска интереса к вампирам и зомби.

ционирование которой объясняет в частности наше удовольствие от созерцания мучений и смерти киномонстров.

Массовая культура по-своему реагирует на периодически возникающие социальные кризисы, снабжая нас образами коллективного страха и предлагая способы его изживания, т.е. одновременно возбуждая воображение зловещими чудовищами и очищая наши страсти катарсическими эффектами их уничтожения. Причем извне все выглядит так, будто за удовольствие от эстетического созерцания смерти монстров, а то и виртуального участия в их убийстве нам не перед кем извиняться. Смешно же говорить о совести, вине и работе скорби в контексте телесериалов о вампирах. Но проблема состоит в том, что упомянутая вина является необходимым условием получения этого невинного удовольствия. Увидеть соответствующую зависимость мешает вмешательство страха второго уровня, культивируемого в нас масс-медиа*, который, в свою очередь, лишь маскирует фундаментальный ужас первичного социума, производящего упомянутую вину. Но что за страх провоцируют виртуальные монстры, что за желание они удовлетворяют или замещают?

Картина мира, совместимая с монстрами, поддерживается секуляризованным, но в основе религиозным мировоззрением, в котором только и возможны призрачное существование, воскрешение, жизнь в теле после смерти и т.д. Соответственно, на него, с известными оговорками, распространяются общие религиозные представления о грехе, вине и искуплении. Например, если мы говорим в этом контексте о рождении как квазитеологической модели происхождения жизни, то в качестве «вины» может выступать уже сама ее Причина (бог как виновник рождения, ну или Большой взрыв и пр.). Жизнь, в которой кто-то виноват, автоматически переносит на нас эту вину в горизонте воспроизводства жизни и перспективе неизбежной смерти. А страх обусловлен неадекватным отношением к этой безрадостной перспективе и попытке избежать ее путем придания жизни сакральной ценности и надежды на постмортальное существование. К сожалению, исторически этот безобидный мифологический сценарий осуществляется в режиме кровавых войн, погромов и убийств, облекаемых в учредительные,

* Н. Больц, вслед за Фрейдом, справедливо называет этот страх желаемым. См. его «Азбука медиа». М.: Европа. 2012. С. 31: «Чувства, пережитые в телевидении или в кино, возбуждают в зрителе чувства второго порядка: желание страха, например, или стремление побыть меланхоликом. Телевизионные истории вырабатывают словарь таких чувств».

посвятительные, очищающие и искупительные ритуалы, постепенно трансформирующиеся в рутинные юридические процедуры.

Здесь нужно учитывать, что мифы, помимо универсального повествования о мире и жизни, отчасти исполняли в древности роль законов. После того, как последняя функция полностью перешла в ведение права и репрессивных институтов государства, на смену кровавым жертвоприношениям пришли судебные приговоры и тотальный контроль над телами, определением же новых видов исключенных занята теперь массовая культура, пользующаяся, в частности, средствами литературы и кинематографа. Но характерная для мифов структура гонительской репрезентации, хотя и с многоуровневыми искажениями дезавуируемого ей первособытия — учредительного коллективного насилия, сохраняется в любом романе, комиксе, видеоигре и самом невинном фильме о зомби или вампирах. Вот только его место занимает теперь коллективное восприятие, которое открывается в нас именно в условиях современного массового кинематографа, как раньше оно открывалось во время публичных жертвоприношений или шаманского ритуала.

Отсюда наш следующий тезис: фильмы о монстрах никогда не рассказывают нам о «самих» вампирах или зомби, как не являются они всего лишь визуализацией детских страхов перед ожившими мертвецами или полуживыми, скорее они выступают результатом своего рода проекции суверенного общественного насилия и страха перед его последствиями, подпитываемого неявным чувством вины.

5. Разумеется, монстры имеют свою имманентную эволюцию в кино и лишь опосредованную связь со своими историческими прообразами. Даже стоящая за ними фольклорная традиция важна лишь в плане восстановления исторического антуража и специфического реквизита, сама выступая лишь искаженным свидетельством убийств и репрессий прошедших эпох. Для понимания природы героев «фабрики грез» нам понадобится сравнительный анализ актуального политического опыта и изменяющегося правового статуса современных исключенных, носителями которого монстры, хоть и непрямо, выступают.

Например, стокеровский Дракула, как и чрезмерно размножившиеся ныне киновампиры и киновампирши, не являются ни наследниками Влада Цепеша, ни родственниками сказочных упырей и вурдалаков. Скорее они воспроизводятся в каждой новой

эпохе в тесной связи с принятыми в ней способами социального исключения. Вампир-Дракула интересен именно своими гонительскими проекциями, образы которых он всегда охотно на себя принимает. Помимо универсальности (а ведь он включает в себя характеристики привидений, оборотней и зомби) вампир отмечен амбивалентностью жертвы отпущения. Это позволяет вампирам до сих пор, даже в большей степени, нежели подобие пленки «Кодак», соответствовать одной из важнейших функций массмедиа: «создавать образ угрожающих мировых сил и сплетать предохранительную сетку из историй»[*]. В отличие от мутантов, призраков и оборотней, вампир — наиболее удобная форма для проекции себя-Другого. Они не чумазые, не безликие, не бесплотные, вполне себе антропоморфные. Вампиры, разумеется, монстры, но с разумным человеческим лицом и сексуальным телом. В отличие от зомби, вампиры могут быть героями и легко становятся объектами идентификации. Это монстры-аристократы — ярко выраженные индивидуальности, охотно эксплуатирующие эдипальные семейные темы.

Что сделало с вампирами кино? Визуализировало в принципе невысказываемое, не предназначенный для созерцания нечувственный образ, конкретизировав то, что в романе Б. Стокера было еще не столь явным, например, его антисемитизм[**]. К тому же, кино еще более сузило пространство для фантазий и имагинаций по сравнению с романом, развивая только дискурс о вампирах, наделяя его новыми проекциями и страхами. Тем самым оно превратило вампира в ручного, доместицированного Иного. Это такой новый образ-клише, еще более расхожий, чем ослепленный Эдип, убивший папочку и переспавший со своей мамочкой. Его, как и Эдипа, могло спасти только изгнание, форма исключения. Массмедиа превратили вампира в сакральную фигуру новой массовой мифологии, только позитивно истолкованную. В этом плане вампирическая тема была успешно заиграна в современных неолиберальных кампаниях в политкорректность против гомофобии, расизма и сексизма.

Юдит Хальберстам предлагает понимать монстров как позитивные тропы, которые демонстрируют, на каких основах базируется

[*] По Н. Больцу, повторяющему здесь В. Беньямина. Ср.: Больц Н. Азбука медиа. М., 2011. С. 47.

[**] Ср.: Halberstam, J. Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham: Duke University Press, 1995. S. 86.

норма в той или иной культуре. Существует масса фильмов о вампирах-квирах и зомби-лесбиянках, стремящихся сломать стереотип об ужасающей сексуальности, если она осуществляет себя не в рамках репродуктивной гетеросексуальности. Кстати, в течение XX в. дифференциация вампиров по национальному и расовому признакам постепенно смещалась к различению на почве сексуальной ориентации. Если Носферату (1921) Ф. Мурнау был скорее иудеем (и совсем немножко геем), то в «Интервью с вампиром» (1994) на первое место выходит тема гомосексуальности и педофилии, в «Blade» (1998) — расизма и СПИДа, распространение которого изначально приписывалось исключительно голубым и чернокожим.

Вообще монстр — это маркер памяти, больной совести, нерешенных или нерешаемых социально-политических и психологических проблем, т.е. фигура, которая позволяет либо пробиться, либо, напротив, блокировать выход на уровень первичного антропологического опыта — опыта, где природное и социальное находятся еще в зоне неразличимости. Но виды и слои памяти, которые затрагивает или к которому обращается тот или иной современный мифологический персонаж, могут быть принципиально различны.

Так, призраки — это родовая тема психоаналитического театра, связанная с местью за несправедливо убиенных предков и замученных суровым воспитанием детей; оборотни и вампиры — аристократы, пострадавшие за инаковость и эксклюзивность своего желания в условиях буржуазной пошлости и стандартизации массовых медиа; ведьмы — слишком очевидные агенты мужской гендерной доминации; и только мутанты и зомби репрезентируют весь остальной угнетенный народ, который во все времена эксплуатировали и убивали без всякой символической имагинации и культурной компенсации. Только с конца 60-х он приобрел свое, также монструозное, но уже культурное лицо, что обусловлено выходом на историческую арену новых социальных, вернее асоциальных, субъектов: безработных, представителей неразвитых стран, «террористов» и мигрантов.

Упомянутые различия невозможно объяснить, опираясь только на феноменологические характеристики монстров: пьют кровь, пожирают плоть или мозг, крадут душу,— ибо они лишь удваивают проблему, подчеркивая характерные виктимные признаки. Истолкование киномонстров как жертв или исключенных впервые позволяет провести дифференциацию жанров на уровне способов изживания коллективных неврозов и страхов.

6. Современный интерес к жанру зомби в этом смысле, отмеченный началом 2000-х гг., когда выход соответствующих фильмов вырос на несколько порядков и заметно расширил свою географию и аудиторию, связан, на наш взгляд, с повышением террористической активности стран Третьего мира и конкретно событиями 11 сентября 2001 года с последующей чередой громких военных операций США и «антитеррористическими» кампаниями по всему миру. Можно без натяжки предположить, что относительно новая тема зомби-апокалипсиса стала особенно популярна у представителей среднего класса западного мира и, прежде всего, американцев на фоне бессознательного чувства вины и страха за собственную безопасность, ввиду возможной расплаты за агрессивную политику своих стран.

Разумеется, это еще не объясняет, почему именно образы зомби смогли столь эффективно резонировать с соответствующими фобиями и неврозами жителей больших городов, превратившись на сегодня в самых популярных персонажей массовой культуры. Ссылками на социальные катаклизмы и политические трансформации можно объяснить происхождение жанра, но нужно еще ответить на вопрос, за счет чего зомби, вслед за вампирами, удалось выйти из гетто трэш-фильмов для любителей, проникнув в мейнстрим («Война миров Z», 2013), популярные телесериалы («Ходячие мертвецы», 2010–2014) и даже авторское артхаусное кино («L.A. Zombie», 2010).

В сравнении с вампирами и призраками, зомби основываются на совершенно новых, ранее не задействованных фигурах и субъектах исключения, определяемых, прежде всего, их изменившимся политико-правовым статусом. Зомби массовы, безлики и немы, лишены первичных признаков человечности, отчего современный зритель или читатель, как правило, не имеет возможности идентифицироваться с ними, сопереживать им, воевать на их стороне или хотя бы не участвовать в их уничтожении. При этом они сохранили, пусть и в виде атавизмов, некоторые виктимные признаки и видимое человекоподобие, утратив только индивидуальность, которой обладали те же призраки и вампиры. В этом плане новые монстры лишились традиционных жертвенных качеств — в отличие от вампиров, их не убивают ритуально и не задействуют для этого, как в случае призраков, магию. Зомби можно уничтожить, поражая их центральную нервную систему или попросту снося голову, в точном соответствии с современными научными представлениями о моменте человеческой смерти, а именно, смерти мозговой.

Совсем недавно умершие и внезапно воскресшие или обратившиеся зомби обладают лишь короткой дневной памятью, появляются внезапно, а не бродят столетиями по заброшенным замкам, отсыпаясь в гробах и прячась в подземельях. В одночасье перешедшие черту социальной вменяемости и благополучия, эти существа еще вчера могли быть нашими матерями и отцами, братьями и сестрами, детьми и бабушками. Их безрадостная жизнь длится не более суток — соразмерно дневным фрустрациям горожанина, встретившего во дворе чумазого дворника из Средней Азии или ужаснувшегося репортажу о теракте в метро. Неутолимость их голода, превосходящего уровень простой потребности и заставляющего говорить о желании, не предполагает однако Другого, с которым они могли бы посоревноваться за его объекты. Зомби имеют только право или даже обязанность быть убитыми, уничтоженными без всяких юридических последствий и моральных церемоний. В удовлетворении их желания им отказано на основе того, что они претендуют на мозги и плоть легитимных граждан, ценность жизни которых сомнению не подвергается.

Зомби взывают к исторической памяти, но сами имеют не столько память, сколько боль и желание ее унять. В этом смысле их постоянное возвращение — симптом конфликта фундаментальных влечений и инстинктов, удовлетворение которых непосредственно принципу удовольствия не подчиняется, принимая в клинических случаях навязчивый, маниакальный характер*. Эта неумолимость повтора, располагающегося по ту сторону принципа удовольствия, составляющего трансцендентальное условие его самого в строгом канто-делезовском смысле, преднаходима разве что в смерти. Но делать отсюда вывод о бессмысленности удовлетворения элементарных «зомбических» потребностей — типичная слепота временно удовлетворенных гонителей. «Танатос — безосновность, которой чреват Эрос, вызывающий ее к поверхности, по сути своей безмолвен и тем более страшен»,— писал Делез**. Если будет позволено разоблачить метафору,— Танатос не отвергает запрос любви, а делает его возможным. Другое дело, что ответить на него уже некому.

* Ср. у Фрейда: «... в душевном бессознательном дает распознать себя господство исходящего от инстинктивных импульсов навязчивого повторения, которое, возможно, зависит от сокровеннейшей природы самих инстинктов, является достаточно сильным, чтобы поставить себя над принципом удовольствия...». Зловещее. Там же.

** Делез Ж. Представление Захер-Мазоха. М., 1992. С. 295–296.

Неудовлетворенность и неудовлетворимость зомби — это приметы критики буржуазного нарциссического желания и способов его удовлетворения. К слову сказать, неразличение С. Жижеком призраков, вампиров и зомби, объясняющего их возвращение нарушением символического ритуала погребения и неудовлетворенностью отца-наслаждения (Father-of-Enjoyment), представляет собой в этом контексте характерную неточность*. Кризис траурных ритуалов всегда обусловлен кризисом общественных отношений, подобно тому, как жертвенному кризису, по Жирару, предшествует кризис миметический. Но вопрос не в том, были ли и как похоронены трагические герои, а в том что (и как) они были убиты. Если мертвых не хоронят, то это только означает, что сам механизм их вписывания в текст символической традиции больше не работает, что кто-то уже не хочет забывать о невинно замученных или приносить себя в жертву этой порочной традиции общественного компромисса и спокойствия.

7. Как мы уже намекали, для понимания природы зомби важен их актуальный политико-правовой статус, но широко истолкованный как онтологическая, социальная и антропологическая сущности. Более всего он напоминает проанализированный Дж. Агамбеном статус homines sacri** как таких исключенных, которые больше не приносятся в жертву, но могут быть убиты кем угодно и притом безнаказанно. Подобной «жертвой» ничего нельзя «отпустить» или искупить, т.е. поставить насилие под контроль ритуала. Поэтому контроль осуществляется сегодня другими механизмами, вторгающимися в нашу повседневную жизнь на уровне биополитики, низводящей человека до формы «голой жизни», не животной, но и не человеческой***.

Сам Агамбен сопоставляет с фигурой homo sacer оборотней как метафору современных исключенных: «Чудовищный образ существа, сочетающего в себе черты человека и зверя и живущего

---

* Ср.: *Zizek S.* Looking awry: an introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. S. 23–24. О желании и наслаждении здесь говорить не приходится — разве что об упорстве повтора. Зомби мертвы и умирать для них дважды — это разыгрывать первосцену убийства для своих убийц. Для этого они собственно и возвращаются. В отличие от призраков и вампиров, зомби не только про месть, про пролитую кровь и историческую память. Они скорее о «банальности зла» и «голой жизни» (см. ниже).

** Имеется в виду, прежде всего, первая книга одноименной трилогии Дж. Агамбена. Homo sacer. Современная власть и голая жизнь. М., 2011.

*** Агамбен ссылается здесь на созвучную фигуру *das bloße Leben* из «К критике насилия» В. Беньямина, но у последнего она носила несколько иной, более критический характер. Ср. эту статью и наше послесловие «Путем буцефала» в сборнике В. Беньямина «Учение о подобии» (М.: РГГУ, 2012).

на границе города и леса — фигура оборотня, прочно закрепившаяся в нашем коллективном бессознательном,— изначально подразумевает под собой отверженного, изгнанного из общества человека»*. Причем речь идет не о поэтическом образе, а о юридической формуле и социальной теории, говорящих не об остатке животной природы в человеческом, а о переходной фигуре неразличимости между животным и человеческим, представленной, в частности, в формуле homo homini lupus и идее естественного состояния у Т. Гоббса. Но Агамбен предлагает понимать последнее не на основе общественного договора, а на понятии изначальной отверженности суверена, обнаруживающего свое неузнанное подобие с отверженным homo sacer и устанавливая отношение исключения как первичное политическое отношение**.

В отличие от Фрейда и Жирара, Агамбен характеризует этот новый тип сакрального не с точки зрения амбивалентности святого и нечистого, пагубного и спасительного, а как фигуру двойного исключения, представляющего собой одновременно включение вовне (ex-capere). Таким образом, суверен может включать внешнее себя только в форме его исключения***. Исключение, таким образом,— это определенный режим социальной жизни (чрезвычайное положение), в котором приостановлено действие права, но именно для того, чтобы у него появилась возможность утвердить свой статус среди законопослушных граждан. Основанное на понятии отвержения (по-итальянски bando) понимание суверенной власти и политического исходит из изначального права суверена наказывать, безнаказанно убивая подчиненных, в ситуации ставшего нормой чрезвычайного положения. В свою очередь, человек оборачивается к так понятой суверенной власти своей волчьей стороной, становясь отверженным (bandito) и приобретая единственное право,— быть убитым****. Фигура врага и чужака оказывается, таким образом, лишь

* См.: Агамбен Д. Упом. изд. С. 137.

** Ср.: «Отвержение — это сила, одновременно притягивающая и отталкивающая, которая соединяет два полюса суверенного исключения: жизнь в ее обнаженном состоянии и власть, homo sacer и суверена». Цит. изд. С. 145.

*** Ср.: Агамбен Д. Упом. изд. С. 22–42. Эту диалектическую формулу можно расшифровать и попроще — общество и власти развитых стран нуждаются в нынешних исключенных, хотя и репрессируют их отдельных представителей (включая исключают).

**** Ср.: «Эта область неразличимости, в которой жизнь изгнанника или aqua et igni interdictus, преступника, лишенного огня и воды, сближается с жизнью homo sacer, подлежащей убийству, но не достойной жертвоприношения, обозначает собой изначальное политическое отношение, предшествующее шмиттовскому противопоставлению друга и врага, согражданина и чужака». Цит. изд. С. 144.

проекцией (само) отверженности суверена на другого, отражающего его самоотчуждение и страх перед симметричным ответом своего чудовищного двойника на собственное же «суверенное» решение.

8. Сам по себе жанр зомби консервативен, как политические взгляды или даже инстинкты, которые стоят за нашим интересом к подобным фильмам. Но периодические кризисы, преследующие этот жанр, связаны не столько с повторениями одних и тех же сюжетов и персонажей, сколько с политическими изменениями в социальном поле, которое однажды перестает поставлять традиционные прототипические образы, производя новые образные запросы, требующие и новой символизации. Перманентные кризисы, выражающиеся в снижении зрительского интереса к монстрам, обусловлены миметическими сбоями в механизме исключения, не позволяющими соотносить их с реальными социальными изгоями, требуя замены модернизированными образами. Подобный запрос мотивирует сегодня попытки продюсеров приручить зомби, одомашнить их, правда без изменения социальных и имущественных отношений в которых этот образ стал возможен.

Зомби возвращаются домой, но уже здоровые, отреставрированные и даже сексуальные («Тепло наших тел», «Во плоти» 2013). Проблема только в том, что в результате они перестают быть зомби, и, соответственно, нравиться целевому зрителю*. На первый взгляд, эта тенденция противоречит нашей основной идее монстров как исключенных, вернее изымает из нее критический запал. Однако, присмотревшись, можно понять, что это только утонченная либеральная версия общей стратегии исключения**.

Дело в том, что полностью перекодировать подобную вампиру или зомби фигуру исключения не получается,— обратной стороной подобных попыток оказывается реставрация более традиционных гонительских стереотипов. Проблема состоит в том, что образ вампира или зомби настолько же выражает положение Иного, насколько утверждает «то же самое», будучи тождествен с самим собой***. Не стоит забывать, что вампиры и зомби не только обмениваются

* Этот парадокс аналогично проявляется в сериале «Декстер» (2006–2013), о серийном убийце, который по совместительству работает экспертом по крови в полиции Майями — сериал начинает провисать, как только монстр пытается обрести обычные человеческие чувства: женится, заводит ребенка и т.д.

** Кстати, доместикация животных стала, по Фрейду, основной причиной разложения древнего тотемизма, сопровождаемого забвением порядка насильственных замещений.

*** Вспомним как Луи из «Интервью с вампиром», впервые увидел солнце… в синематографе.

со своими партнерами кровью или заражают бессмертием, но и просто убивают, подобно паукам и хищникам. Поэтому их реабилитация — приписывание им на символическом уровне позитивных характеристик — оборачивается замаскированным под политкорректность расизмом или сексизмом. Монстр как бы абсорбируется неолиберальной политэстетикой, но ценой его обеспложивания, при этом его монструозные качества переходят на другие объекты.

Так американские медиакомпании воплотили в подобных «Сумеркам» (2008–2012) и «Обитель зла» (2002–2012) фильмах, франшизах, сериалах и комиксах от «Баффи — истребительница вампиров» (1997) до «Дневников вампира» (2006-н.в.), утопию вампирических сообществ, доведя ее до абсурда. «Не-мертвые» успешно встроились в мыльные сюжеты, став неразличимыми с маньяками, серийными убийцами, отчаянными домохозяйками и прочим сериальным сбродом. Взять, к примеру, сериал «True Blood» (телекомпания HBO 2008–2011 гг.), в котором вампиры реабилитировались уже по полной программе, утратив большинство своих монструозных качеств и виктимных признаков, но как бы поменявшись местами со своими традиционными гонителями. Теперь вампиры — ранимые существа, которых неотесанные натуралы по старинке обвиняют во всех смертных грехах, одновременно гоняясь за их кровью, превратившуюся в наркотик или виагру. Вампиризм стал социальной нормой за счет превращения нормы в вампиризм. В результате каждый становится чужим для другого, а соответствующее положение дел закрепляется массовыми медиа как новый политэстетический канон.

Надо отметить, что создатели жанра вампиров пришли к идее одомашнивания монстров гораздо раньше своих коллег из зомби-лагеря. И очевидно, что современные «няшные» зомбаки получили импульс к аналогичному преображению именно от вампиров и оборотней, причем задолго до «Сумерек». Так тема мультипликации монстров вампиров, апокалиптика и поиск возможности их излечения предрешили развитие образа монстра в сторону доместикации. Решающую роль в этом сыграл роман Р. Мэтисона I Am Legend (1954) и серия фильмов на его основе, начиная с «Последний человек на земле» (1964) до «Я — легенда» (2007), которые можно сравнить по степени влияния на жанр с более поздними усилиями Дж. Ромеро и мировой дракулианой.

Противоречивые, на первый взгляд, тенденции современной массовой культуры одновременного исключения и одомашни-

вания монстров, разворачивающиеся на фоне подспудной легитимации традиционных ксенофобских клише, можно объяснять открытыми Фрейдом на уровне индивидуальной психики конфликтующими психическими ориентациями или амбивалентной структурой жертвы отпущения у Жирара. Еще точнее соответствуют они структуре двойного отвержения суверенной власти и исключения-включенности homo sacer у Дж. Агамбена. Важно видеть, что эти стратегии в точности соответствуют неолиберальным социальным программам современных западных демократий, сопровождаясь аналогичными издержками.

Попытки частичного включения вчерашних монстров в общество покупаются ценой исключения кого-то другого, новых «диких», еще неприрученных или неприручаемых изгоев. Но даже включенные в западное общество женщины, мигранты или квиры попадают в него на определенных (господских) условиях: сексистских, расистских, гомофобских и т.д. То есть, по сути, речь идет здесь о механизме дифференциации на людей первого и второго сорта, элиты и низоты. В этом смысле центральные темы современного киномейнстрима — доместикации вампиров и зомби, как и связанного с их нашествием апокалипсиса, отражают конкурирующие тенденции в идеологии современного западного мира — брутального подавления внешних «врагов демократии» или их постепенной социализации и просвещения, сопровождаемых мягким исключением как врагов внутренних. Два способа отвержения по Агамбену — господский и рабский, соответствуют здесь двум линиям развития современных фильмов о зомби*.

9. Отношение к монстру как проекции чудовищности самого человека давно стало общим местом. Упомянутый роман Р. Мэтисона, задолго до фильмов Д. Ромеро расставил здесь все (хотя и излишние) точки над i**. Но странно было бы думать, что какой-то бульварный роман и киношка про зомби могут открыть нам истину о человеческой природе или поведать об архивах коллективного бессознательного. Ведь это не всегда удавалось даже Прусту. Эффект от разоблачений кровожадности масскульта à la Жирар шокирует, но оставляет нас пассивными. Узнать в зомби новых жертв социального насилия мешают две вещи: очевидность и, со-

* Ср.: Агамбен Д. Упом. соч. С. 22–149.

** Главный герой Роберт Нэвилль — последний человек на земле в условиях вампирического апокалипсиса. В конечном счете он осознает, что настоящий монстр — это он сам, кончает жизнь самоубийством.

ответственно, банальность этой констатации, но, главное, отсутствие у них ритуальной составляющей. Ведь зомби просто убивают, без какой-либо последующей реабилитации или сакрализации. Прибавим сюда искажающее замещение оригинала, позволившее ему сегодня, благодаря дигитализации, достичь столь разительного сходства со своими двойниками, что отличить их от оригинала практически невозможно. Тем более, что сам оригинал то и дело норовит раствориться в деконструирующих дискурсах, подобно призраку пролетариата.

Но насилие в принципе не репрезентируемо. И зомби — не репрезентация насилия, а само насилие в чистом виде, само исключение. Поэтому увидеть в зомби наших гастарбайтеров из Средней Азии не так-то просто, ибо они являются результатом двойного запрета как наследники древних жертвенных табу и объекты актуальных стратегий исключения одновременно. Т. е. они запрещены и как мертвые, и как живые. А так как, чисто теоретически, между живым и мертвым зомби нет никакой разницы, то между живым и мертвым мигрантом или бомжом в нашей городской практике мы ее также не видим. Тем более, что место устраненного в городе наркомана или мигранта мгновенно занимает какой-нибудь агент иностранного влияния или гей, как и место наскучившего, прирученного вампира в кино — свежий зомби.

Телемонстры вымышлены, но в реальном (психического и социального) сохраняются не только вытесненные влечения, аффекты и фобии, но и те социальные механизмы, которые производят и то, и другое[*]. Откуда берется страх, а то и психический дискомфорт, когда мы сидим в затемненном зале кинотеатра, в удобном кресле, да еще и с близким человеком?[**] Если все вымышлено, то посещающие нас по временам зловещие чувства необъясни-

---

[*] «Зловещее, восходящее к вытесненным комплексам, более резистентно; в литературе, если отвлечься от одного условия, оно остается столь же зловещим, как и в жизни». Зловещее. Там же.

[**] Ситуация с фикциональностью монстров выводит нас к дилемме первого «Омена» (1976) с Грегори Пеком в главной роли. На протяжении всего фильма религиозные фанатики убеждают американского посла в немыслимом, а именно, что его сын — Антихрист. Когда обезумевший папаша решается, наконец, принести его в жертву на церковном алтаре, вмешивается полиция — сила, конкурирующая с ритуальной системой насилия, принося в жертву неудачливого жреца. Фильм, разумеется, не о темных силах, речь о ставках в запрете на самостоятельное отправление правосудия. По сути, говорится следующее: даже если враг, которого ты убиваешь, сам Дьявол, ты не имеешь права на его убийство. Здесь важно понимать, что если антихрист — это вымысел, то убийство, которое совершено полицией — вымыслом уже не является. Во всяком случае, помешательство главного героя ничего здесь не объясняет.

мы. Если же страх и ужас то и дело охватывают нас (хоть иногда и по собственному желанию), то вероятно было что-то в социальной практике, что заставляло нас или наших предков вытеснять соответствующие аффективные содержания, и есть что-то в кино, что позволяет импо временам возвращаться. Но это не обязательно страх перед кастрацией буржуазного субъекта, как и врожденная кровожадность человеческого коллектива.

В конечном счете, Голливуд всего лишь развлекает. Но какова функция этого развлечения, что именно развлекает или отвлекает, и от чего? Беньямин писал об адаптации современного человека к жизни в большом городе, функцию которого в эпоху технической репродукции берет на себя массовое искусство и, прежде всего, кино, беспрерывно атакуя его чувственность шокирующими образами. В развлечении, помимо момента отдыха и отвлечения, он отмечал этот аспект тренировки и привыкания к новому способу общежития, не только как подготовки к реальным ужасам жизни — труда, эксплуатации, войны, или изживания уже полученных от нее психических травм, но и ее преобразованию в социалистическом духе. Состояние развлечения (Zersteuruung), которое можно понять и как рассеяние становится здесь вынужденным режимом привыкания к новому миру, в котором масса, оставаясь несосредоточенной, как бы погружает новые произведения киноискусства в себя, тестируя и даже экзаменуя их ценность, постепенно приходя к освоению новой медиа-аппаратуры как этапу собственного самосознания.

В применении к нашей теме у Беньямина можно почерпнуть идею исторического изменения самих способов развлечения или получения удовольствия от искусства. Наше удовольствие от созерцания уничтожения монстров можно в этом плане рассмотреть как современный эквивалент характерного для буржуазной публики прошлого столетия самоотчуждения, позволявшего ей «переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга»[*]. Только если во времена Беньямина человечество превратилось в зрелище для самого себя в реальной войне, то теперь оно наслаждается самоуничтожением в образах зомби-апокалипсиса.

10. Почему безжалостно убивают зомби, почему азартно охотятся за оборотнями и преследуют вампиров? Да потому что они

[*] Ср.: Беньямин В. Учение о подобии. М.: РГГУ, 2012. С. 231.

находятся вне закона, вне символических рамок человеческого. Но убийство зомби усиливает удовольствие от самостоятельной расправы над преступником, отсутствием его вины и возможной мести. Ибо в чем виноваты зомби? Они хотят наших мозгов, нашей плоти, нашей крови, но более всего они хотят сделать нас такими же, как сами. А чем плохи зомби? Зомби — это практически живые, но обреченные на смерть люди третьего сорта, полураспавшиеся, но сохранившие призрачную социальную плоть. Что за реальный социальный страх замещает тогда эта виртуальная жертва исключения?

Страх перед зомби связан не столько со смертью, сколько с тем, что они хотят превратить нас в себя. Это идет, разумеется, еще от вампиров и оборотней, но вампиры давали своим ученикам бессмертие и сексуальность, оборотни — животную силу и потентность, а зомби делятся со своими жертвами лишь своей агрессивностью, голодом и мертвенностью, то есть своей «мигрантностью», неприкаянностью и отчаянием. Перспектива стать исключенным, бомжом или мигрантом, кем все мы потенциально и являемся в современном обществе, поистине ужасает. В этом смысле уничтожение зомби, даже воображаемое, подводит нас к изначальному, до разделения на своих и чужих, шмиттовских друзей и врагов, политическому измерению голой жизни (Агамбен), ценность которой удостоверяется только через ее отнятие у других.

Но, получая удовольствие от уничтожения зомби, мы отнюдь не избавляемся от вины, а еще глубже загоняем в бессознательное ее причины. Эмоциональная разрядка избавляет нас не от вины, а от давления правовых и моральных запретов, что является одной из главных причин эстетического удовольствия от ужастиков вообще. Вопрос в том, насколько далеко заходит соответствующая чувственная трансгрессия в случае убийства зомби. На наш взгляд, почти до чувства самоуничтожения, потому что в этом двойнике мы встречаемся с собственной политико-правовой экзистенцией в ее наиболее аутентичном виде: обреченной на смерть, но не достойной быть принесенной в жертву жизни, святость которой сводится к ее понятию и поэтому может быть легко отнята у живущих. Ведь homo sacer священен лишь в момент своей отложенной смерти, составляющей все содержание его зомби-жизни.

Убийство зомби в кино поддерживает правдоподобие наших страхов, отражая в большей мере наше желание совершать его снова и снова и нашу веру в то, что иначе и быть не может. В резуль-

тате, мы закрываемпуть к изживанию фундаментального ужаса существования, замещая свои страхи контролируемыми образами монстров, их апокалиптическим медиапарадом.

Массовое искусство, как и ранее высокое, взвалило на себя задачи работы скорби и защиты от неврозов, придумав для этого, в частности, наших любимых кинематографических монстров. Их, правда, уже никто не боится, и даже тайно желает, но в отсутствие реальных угроз со стороны Другогоупомянутый страх второго уровня предопределяет отношение к другому как чудовищу, исключая его из сообщества или разрешая остаться в роли существа второго сорта: женщины, афроамериканца, гомосексуала, мигранта и т.д.

Вопрос в том, могут ли современное киноискусство и современная критическая теория предложить значимые и действенные альтернативы озвученным сценариям? Исходя из сказанного выше, здесь намечаются как минимум две стратегии в развитии жанрового кинематографа: дальнейшее замещение реальных общественных проблем виртуальными образами монстров и их уничтожения/доместикации, означающее бегство от притязаний реальности в нарциссический фантазм и/или дрему национальной исключительности или попытка увидеть зомби в себе, чтобы хотя бы в художественной практике преодолеть гонительские репрезентации, а в теоретической рефлексии — логики исключения.

Карта

Мадина Тлостанова

Постколониальная парадигма, деколониальный эстезис и современное искусство*

Постколониальный дискурс недостаточно осмыслен и совершенно не институализирован в России, хотя прочно занял свою нишу в мировой культуре эпохи глобализации, одним из симптомов которой и является постколониальное воображаемое, оптика и эстетика. При этом сама проблема соотношения постколониального, постимперского и постсоветского крайне болезненна и плохо отрефлексирована — и в культурно-социальном воображаемом в целом, и в сфере искусства. Мода на постколониальное, наконец докатившаяся и до нас, осваивается, увы, по большей части в соответствии со знакомой логикой пришествия большинства западных теорий в Россию и потому редко осмысляется как что-то, касающееся непосредственным образом и нашей истории, и нашей субъектности и гносеологии. И это при том, что само искусство постсоветского пространства представляет большое количество интереснейших примеров пост- и деколониальных импульсов и моделей. Поэтому разговор о современном искусстве, постколониальной парадигме и деколониальном эстезисе — способности к чувственному восприятию, чувствительности и самом процессе чувственного восприятия — визуального, тактильного, слухового и т.д., тесно связанном с продуцированием знания, является актуальным и важным и в глобальном, и в постсоветском масштабах. Следы воздействия этой проблематики и оптики можно обнаружить и в организации знаковых выставок, и в художественных манифестах, и в творчестве отдельных авторов, и в целом в активном пришествии «иного» как субъекта актуального искусства в последние десятилетия.

---

* Статья написана на основе одноименной лекции, прочитанной автором 13.01.11 в Государственном центре современного искусства в рамках программы «Practicum».

I

«Постколониальные исследования»[*] — влиятельная с конца 1980-х и до середины 1990-х гг. междисциплинарная область мировой гуманитарной и социальной науки, связанная главным образом с осмыслением имперско-колониальной составляющей модерности. За короткий срок постколониальные дискурсы успели уйти в стиль и стать общим местом рассуждений об инаковости в разного рода освободительных дискурсах, пересекаясь с расовыми, этническими, гендерными, квир- и экологическими исследованиями и проектами. Хотя постколониальные теории оказались легитимированы западным миром только в конце XX века, благодаря тому, что их идеи были «оплодотворены» постмодернистскими установками и дискурсом, но сами эти идеи возникли гораздо раньше и по существу развивались параллельно с колониализмом. Колониалистские идеологии, навязывание угнетаемым и маргинализированным культурным группам определенных ценностей доминирующей культуры, различные формы явного и скрытого противостояния, в том числе и в художественной форме, проблематика культурной ассимиляции и гибридизации существовали задолго до того, как постколониальные исследования оформились в отдельное направление. Предшественниками постколониальной теории были Франц Фанон, Уильям Дюбуа, движения негризма и культурной креолизации в Карибском регионе, «афроамериканский Ренессанс» в США, взгляды франкофонных североафриканских интеллектуалов и многое другое.

Строго говоря, постколониальный дискурс касается культурной продукции англофонного и отчасти франкофонного мира, связанной с бывшими британскими и французскими колониями, но зачастую переносит этот сугубо локальный опыт на весь мир, отыскивая определенные универсальные категории, которые разделяют все человеческие сообщества, пережившие колониально-имперский комплекс взаимоотношений. Среди таких проблем наиболее общей является изучение опыта «немых», недостаточно или вовсе не представленных культурных групп, история которых была связана с политическим, социальным, культурным и психологическим подавлением и, соответственно, порождала противостояние. Для постколониальной теории важен акцент на слож-

[*] Тлостанова М.В. Постколониальные исследования // Культурология. Энциклопедия. Т. 1–2, М.: Росспэн, 2007, т. 2. С. 227–231.

ном взаимодействии культуры — колонизатора и колонизируемой, которое может обретать самые разные формы — от ассимиляции до транскультурации.

В основе академического постколониализма лежат постструктуралистские, неомарксистские, неоисторические посылки (теории власти М. Фуко, понимание субъектности Ж. Лакана, политическое бессознательное Ф. Джеймсона, субалтерны и гегемония А. Грамши). Они легко прочитываются в работах трех ведущих постколониальных теоретиков: уже ушедшего из жизни палестино-американского критика Эдварда Саида, Хоми Бабы и Гаятри Спивак, а несколько позднее — Ашиля Мбембе, Пола Гилроя, Лилы Ганди и многих других.

Начало развития постколониальной теории обычно датируется выходом книги Эдварда Саида «Ориентализм» (1976), в которой он представляет (Ближний) Восток в качестве одного из фантастических дискурсивных конструктов, создаваемых Западом, чтобы успешно проводить стратегии объективации и отчуждения иного, «незападного» субъекта, формируя тем самым различные теории и практики как культуры колонизатора, так и колонизируемой. Другое важное для постколониальной теории понятие разрабатывавшееся Саидом — «культурный империализм» — многостороннее подавление, в результате которого доминирующая культура вытесняет и подчиняет себе все проявления подчиненной культуры, сводя их к имитации. Позднее эта простая схема будет усложнена в работах Х. Бабы, проблематизировавшего феномен «возвращенного взгляда» и психологически разрушительных последствий мимикрии.

Важна и проблема постколониальной культурной идентичности и принципы ее формирования и репрезентации, что выдвигает на первый план явления полиязыковости и двойного (культурного) перевода. В центре внимания постколониальных теоретиков находится двойственное, «расщепленное» сознание (пост) колониального субъекта, основанное на непреодолеваемой культурной промежуточности. Сознание (пост) колониального субъекта основано на неустойчивой, принципиально незавершаемой и часто негативной самоидентификации, связанной с проблемой культурной дислокации. Баба связывает это состояние с «внедомностью», «пойманностью» между культурами, непринадлежностью ни к одной из них и ни к обеим сразу, осознания себя в своеобразном ступоре, который возникает не из-за личностного психологического расстройства, но из-за травмы культурной вывихнутости, в кото-

рой существует постсовременная личность. «Внедомность» нередко интерпретируется в рамках проблематики культурной и эстетической гибридности. Динамическая, незавершенная, гибридная, постколониальная идентичность является не только отражением реальной ситуации многих регионов (Карибов, Латинской Америки, Африки, Индии), но и продуктом постструктуралистских и деконструктивистских теорий личности, как фрагментарной мозаики различных «я» в мире, потерявшем устойчивый смысл и не обладающем ценностями помимо тех, которые мы придаем ему сами.

Деколониальный поворот* отличается от постколониальных исследований тем, что радикально ставит под сомнение саму суть, логику и методологию существующей системы знания и дисциплинарных делений, выполняет качественный, а не количественный сдвиг, как это характерно для постколониальных исследований, не ставящих под сомнение логику модерности и западную монополию знания. Деколониальный поворот отказывается от универсализма постколониальных штудий, которые свой локальный англо-французский опыт выдают за «путешествующую теорию». Даже самые сложные и хорошо разработанные примеры постколониального теоретизирования склонны интерпретировать «иное» путем понятий «своего» и редко — наоборот. Они воспроизводят колониальность знания, то есть, глобальную систему продуцирования, легитимации и распространения знания, существующую вот уже пять столетий и прочно связанную с возникновением и изменениями современного/колониального мира. Вместо того чтобы гибридизировать Лакана с индийской колониальной историей и субъектностью и создавать богатые полисемантические понятия в духе Хоми Бабы, можно начать разговор не с Лакана, а, например, с чикано-квир-феминистки Глории Ансальдуа или с мексиканских сапатистов, с кавказской космологии или с суфизма. Постколониальные исследования не формулируют так свою задачу, потому что они остаются именно *исследованиями*, они ограничены рамками современного деления на субъект (который исследует) и объект (который исследуется) и сводят научные изыскания к применению высокой западной теории к локальному материалу.

В центре внимания деколониального поворота стоит не колониализм как исторический факт, а его важнейшее и опаснейшее

* Тлостанова М.В. Деколониальный проект: от политической деколонизации к деколонизации мышления и сознания // Личность. Культура. Общество. Т.Х. Вып. 5–6 (44–45), 2008, стр. 170–183; Т. XI. Вып. 1 (46–47), 2009. С. 143–157.

последствие — колониальность власти, бытия, знания и эстезиса, которая продолжается в новых формах и с официальным концом колониализма. В последние пятьсот лет постоянная культивация и поддержание гносеологической и онтологической несвободы и подчиненности выражались глобально в разных формах, но, по сути, могут быть сведены к тому факту, что Запад определял единственную норму человечества, а все остальные люди рассматривались как отклонения, подвергаясь различным изменениям с целью приближения их к западному идеалу. Онтологическая маргинализация незападных людей выражается в особом редактировании субъектности и знания, а важнейшей сферой пересечения бытия и знания является искусство. Именно там и возникают самые многообещающие модели освобождения бытия и знания. Часто это происходит в форме трикстеризма, основанного на постоянном обращении к категориям, расшатывающим и ставящим под сомнение модерность из парадоксальной позиции извне, созданной изнутри. Это мешает модерности вести ее обычную игру классифицирования остального человечества и самой себя, используя только себя как легитимную точку отсчета и норму.

Под трикстеризмом здесь имеется в виду современное понимание этого термина в духе Доны Харауэй[*] и Челы Сандоваль[**], отличающееся от классического мифологического и фольклорного значения. Важна повстанческая природа любого трикстера, его тенденция к неповиновению нормативным правилам и конвенциям. Сохраняются такие качества, как двойственность, обман авторитета, трюки и шутки по поводу власти, метаморфность, посредническая функция между разными мирами, манипуляция и бриколаж как модусы существования. В этом смысле трикстер становится не только одной из самых вездесущих фигур мировой культуры, но и обретает особые черты в колониальных и постколониальных традициях, где трикстеризм выступает в форме противостояния и ре-экзистенции (в интерпретации А. Альбана-Акинте)[***] — (вос) создания позитивных жизненных моделей, миров

[*] Haraway D. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century // *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. 1991. P. 149–181.

[**] Sandoval Ch. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press. 2000. 232 P.

[***] Alban Achinte A. Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores // *Texiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, Colección Estiodios (Inter) culturales. 2006. 125 P.

и самоощущения, в том числе и посредством искусства, преодолевающего несовершенство и несправедливость мира. Это импульс — не отрицания, разрушения, а созидания чего-то «иного», идущего своим путем, неожиданного, снимающего противоречия мира и его восприятия человеком.

II

В последние два десятилетия состоялся ряд знаковых выставок, которые так или иначе связаны с постколониальным и деколониальным дискурсом и с более общей тенденцией к переосмыслению эстетических моделей в мировом масштабе. При этом совершенно различные эстетические модели нередко попадали в одну ячейку классификаций лишь по принципу сходного содержания, материала, а не модальности, определенной интерпретации или ракурса видения, что создавало нежелательный эффект размытости и нивелировки. Кроме того, стоит принять во внимание то, что многие из этих выставок создавались осознанно в соревновании и полемике друг с другом. Одной из первых состоялась выставка «Маги земли» (Париж, 1988)[*]. Как и биеннале в музее Уитни (1993), она соответствовала периоду восхождения мультикультурных теорий и практик. Хотя «Маги земли» задумывались как ответ экспозиции «Примитивизм» в Музее современного искусства в Нью-Йорке, построенной на чистой эстетизации различия, сами «Маги» при этом отвечали лишь модели робкого включения, простого знакомства с другим искусством, констатации факта, что оно существует и тоже имеет право так называться.

Совершенно иной заряд и другие концептуальные установки отметили выставку «Documenta 11» в 2002 в Касселе[**]. Ее можно считать не только постколониальным, но и в какой-то мере деколониальным событием, взрывающим тотальность западного арт-дискурса с радикально иной позиции, расшатывающим его центричность и ставящим под сомнение саму идею и структуру этой знаменитой европейской выставки современного искусства. Не случайно, в отличие от всех остальных выставок, ее куратором был впервые не европеец, а нигериец Окуи Энвезор[***]. Он проти-

---

[*] Magiciens de la Terre. URL: http://imperfiction.com/2009/12/magiciens-de-la-terre/ (25.01.11).

[**] Documenta 11. Democracy Unrealized. URL: http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/platform1/index.html (10.12.10).

[***] *Enwezor O. The Black Box. URL:* http://www.hatjecantz.de/leseproben/3775790861_06.pdf *(10.10.10).*

вопоставляет две модели: авангард как порождение Запада, даже в самых своих антиориенталистских формах все равно воспроизводящий ориентализм и европоцентризм, и постколониальность как темное «иное» авангарда и пост-авангарда.

Куратор настаивает на необходимости идти дальше «Магов земли» с их мультикультурной риторикой и не просто инкорпорировать маргинальное и иное, а практиковать политику наделения его властью без помещения в центр и, одновременно, смещать центр с его позиции безусловного права наделения властью. Разрыв в отношениях центра и пограничья, отказ от телеологии прогресса и развития, переосмысление пространственно-временных отношений и различия в рамках глобальной постколониальности — вот, что стояло в центре внимания этой выставки, переосмыслявшей с позиции постколониальной глобальной культуры и социальности фундаментальные представления классического авангарда с его стремлением к тотальной революции социального мира, а не только сферы искусства, как это имеет место в современных пародирующих формах нео-авангарда.

Что касается широко рекламировавшейся выставки «Альтермодерн» в музее Тейта в 2009 году[*], то ее куратором был известный французский критик и теоретик искусства Николя Буррио, автор одной из самых модных теорий последнего времени — реляционной эстетики. Он определяет реляционное искусство как деятельность по производству отношений с миром посредством знаков, форм, действий и объектов. Согласно Буррио, «реляционное искусство продуцирует интерсубъективные встречи, с помощью которых смысл вырабатывается коллективно, а не в пространстве личного потребления»[**]. Но какие механизмы заставят зрителей разделить этот коллективный опыт и что мотивирует их на создание коллективного смысла?

Буррио пытается определить новейшие тенденции западного искусства и эстетики изнутри исчерпанной модерности, перекликаясь с новой чувствительностью мира и человека, связанной с Интернетом, компьютерными технологиями и метафорами, но явно игнорируя социальные и политические властные асимметрии и иерархические различия, вместо этого видя лишь абстрактных художников, которые по умолчанию воспринимаются как совре-

[*] Altermodern. Tate Triennial. 2 February–26 April 2009. URL: http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/ (10.10.10).

[**] N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel. 2002, P. 113.

менные субъекты, и обращаясь к некой гомогенной воображаемой аудитории, готовой на создание коллективного смысла. Как отмечает Клэр Бишоп в известной критике позиции Буррио: «Отношениям, устанавливаемым реляционной эстетикой, внутренне не присуще демократическое начало, поскольку они удобно почивают в рамках идеала субъектности как целостности и сообщества как имманентной совместности»*. Буррио упрощает социальную реальность и искусство, стирая грань между искусством и жизнью и делает это не в направлении утопического высокого идеала, а ставя искусство на уровень повседнева и превращая его в генератор некой искусственной социальной среды, в которой разворачивается коллективное действие воображаемой гипотетической группы личностей.

Реляционной эстетике не хватает противоречивой сложности и динамической контекстуальности современной жизни и искусства, множественности субъектностей и межсубъектных отношений, ощущения отсутствия консенсуса по поводу смысла, вкладываемого в понятия «современный субъект», «современный художник», или по поводу возможности какого бы то ни было однородного и разделяемого всеми опыта восприятия или взаимодействия с искусством. Эта модная теория достаточно провинциальна по своему охвату и близорука по подходам, поскольку основана на определенных допущениях, далеких от универсальности, особенно в сегодняшних условиях кризиса неолиберальной глобализации. Соображения Буррио касаются лишь западного субъекта или того, который стал таковым, но что делать остальным — не ясно или, скорее, это вообще не интересует Буррио.

На мой взгляд, выставка «Альтермодерн» была ответом и вызовом обеспокоенного западного сознания, ощущающего, что власть (в данном случае власть как право провозглашать новые направления в искусстве) уплывает из рук успешному, хотя и не достаточно осмысленному, проекту Энвезора. И ответом не слишком удачным. Я бы не стала заносить ее в список постколониальных выставок, а скорее поставила бы в один ряд с «Модернологиями» в Музее современного искусства в Барселоне, прошедшими примерно в это же время**, а также с московской биеннале современного искусства «Против исключения», организованной все тем же

* Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics // *October,* Fall 2004, No. 110, P. 67.
** Modernologies at MACBA. URL: http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=28&inst_id=24986 (25.01.11).

французским куратором Жаном-Юбером Мартеном*, создавшим и «Магов земли» по принципу «все пойдет и все равноценно». Действительно радикальные контестные работы были помещены намеренно рядом с вторичными примерами совершенно выхолощенного нео-авангарда в пресных анонимных и повседневных рутинных формах в сущности аполитичных практик, лишь мимикрирующих под политические, что способствовало тривиализации радикализма и серьезного контента некоторых работ. Если добавить сюда отсутствие языка и относительное невежество зрителя, да и критика в отношении постколониального или тем более деколониального дискурса, то результат предсказуем. Это публика, пришедшая поглазеть на модный аттракцион, но не понимающая сути и контестного заряда многих работ, поскольку не принадлежит к соответствующему интерпретативному сообществу.

Если европейский продукт — «Альтермодерн» явился попыткой спасти модерность и придать ей новые силы в условиях глобализации, то деколониальное искусство и эстетика — это по-прежнему порождение мира незападного, других локальных историй. Не случайно самая яркая на сегодняшний день выставка деколониальной эстетики прошла в Боготе, в Колумбии в ноябре 2010 года** и тоже стала своеобразным ответом «Альтермодерну» Николя Буррио. Особого внимания здесь заслуживает игра манифестами.

Манифест альтермодерна, написанный Буррио, как и забавный, но поверхностный персонаж комикса этой выставки — художник Чиписки — основатель альтермодернизма (как и всех остальных –измов XX века), демонстрирует свою европоцентристскую природу и слепоту к широким пластам действительности и человеческого опыта буквально в каждой фразе. Он утверждает, что все художники в мире (на самом деле, конечно, всего лишь все, которые ему известны) используют одни и те же техники и художественные приемы. Поэтому следует забыть об идентичности и различиях (это уже не модно) и провозгласить пришествие альтермодернизма без берегов вместо постмодернизма. Альтермодернизм является всевключающим и отмеченным новым глобальным

* «Против исключения». Третья Московская биеннале современного искусства. 25 сентября–1 ноября 2009. URL: http://www.garageccc.com/eng/exhibitions/181.phtml (10.01.11).

** Estéticas Decoloniales. November 9, 2010 — December 15, 2010, Museum of Modern Art (MAMBO), Bogotá, Colombia. URL: http://www.youtube.com/watch?v=WEM6_G8aFZI (10.01.11); URL: http://www.planb.com.co/bogota/cultura-en-bogota/evento/esteticas-decoloniales/36676 (20.01.11).

и всеядным универсализмом и столь же неразборчивым и нивелирующим восприятием. Он исходит из того, что существует новая глобальная гомогенная культура, отмеченная усилением и упрощением контактов, путешествий и миграций, переводов и субтитров. Из нее черпают теперь якобы все художники, а новым лозунгом для Буррио становится транзитность и креолизация, хотя на деле это хорошо забытое старое, которое он просто открыл для себя с большим опозданием*. Эта точка зрения, безусловно, имеет право на существование. Но нельзя, чтобы она была единственной легитимной. Последнее и является целью деколониального поворота. Именно с этой мыслью и была задумана выставка в Боготе «Деколониальная эстетика» как ответ европейской альтермодерности Николя Буррио. В позиции кураторов, художников, критиков и других участников выставки в Боготе актуальна деколониальность, а не альтермодерность. Об этом свидетельствует и манифест деколониальной эстетики**, созданный как пародия и ответ на манифест Буррио.

Ключевыми понятиями нашего манифеста являются транс-модерность вместо альтер-модерности (то есть преодоление модерности вместо ее очередного издания), акцент на идее идентичностей в политике, причем особенно, пограничных (вместо беззубой политики идентичностей). Идентичность в политике отнимает имперское право называть, создавать и присваивать идентичности всему и всем, включая художников и их произведения. Эта идея выступает источником планетарной революции знания и ощущения (эстезиса). Соответственно, выделяется идея интеркультуральности и политического общества в противовес западному мультикультурализму как порождению государства, гражданского общества и корпораций. Деколониальная трансмодерная эстетика — интеркультурная, интерполитическая, интер-эстетическая, интер-духовная и интер-эпистемологическая. Эта позиция, как ни странно, спасает от хаоса, одиночества и бессмысленности альтермодерности, давая надежду, пусть и робкую, на возможность размежевания с миром вещей и бессмысленной информации, в который нас втаскивает альтермодерность. Она поворачивает в другую сторону риторику модерности в радикальном утверждении,

* Bourriaud N. Altermodern Manifesto. Tate Trienniale, 2009. URL: http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm (25.01.11).

** Текст этого манифеста пока не опубликован. Мы (члены деколониального коллектива) продолжаем его обсуждать и совершенствовать.

отметившем собой глобальный мир массовых миграций сегодня: мы здесь, потому что вы были там. Наконец, деколониальная эстетика отказывается от универсализма в пользу плюриверсальности, отрицая любые истины без комментария, пересекая и ставя под сомнение имперские и колониальные различия, созданные модерностью и ею контролируемые, работая в направлении космополитического локализма и мира, построенного возникающим деколониальным и трансмодерным политическим обществом, важнейшей частью которого являются искусство и эстетика.

Различные художественные попытки размежеваться с западной логикой и эстетическими установками предпринимались уже давно. Но до сегодняшнего дня незападные эстетические поиски чаще всего располагали достаточно ограниченным выбором — либо постколониальные предсказуемые формы противостояния, либо возвращение к архаической стилизованной аутентичности, экзотизированной как модный бренд на Западе. Размежевание и трансформация имеют место сегодня на более глубинном уровне, приводя к фундаментальному переосмыслению самих эстетики и искусства как западных продуктов, ставя диагноз кризиса эстетики как части кризиса модерности и обращаясь к транс-модерным формам современного искусства, тесно связанным со знанием и субъектностью. Это деколониальное искусство в смысле его основного импульса освобождения от эстетических, ментальных, культурных, гносеологических и экзистенциальных ограничений модерности/колониальности. Поэтому вместо предсказуемого и продаваемого социально ангажированного искусства, деколониальное искусство фокусируется на более глубинном расшатывании самих оснований западного искусства, совершая тем самым парадигматический сдвиг от противостояния (негативной модели) к ре-экзистенции. Глобальный феномен деколониального эстезиса является одним из ярких выражений размежевания с модерностью. Яркие примеры деколониального эстезиса и эстетики — Фред Уилсон, Педро Лаш и Танья Остоич*.

Если Уилсон — достаточно известный американский художник, олицетворяющий собой эстетическое и институциональное неповиновение (его проект «Заминированный музей» (1992) расшатывает историю и логику музея как официального института по насаждению определенной модели знания о мире), то более молодой

* Mignolo W.D. Aiesthesis decolonial // *CALLE 14*, volumen 4, número 4, enero–junio. 2010. P. 10–25.

мексикано-американский художник Педро Лаш пока не получил мировой известности. В его проекте «Черное зеркало / Espejo negro» обыгрываются постколониальные концепты возвращенного взгляда и мимикрии, которые преодолеваются, проблематизируются и выходят на глобальный уровень всепроникающей колониальности. Идея черного зеркала раскрывается в целом спектре значений — от магического вызывания духов до живописных фокусов и экспериментов предфотографического периода и сегодняшней вездесущести черного зеркала как объектива камеры слежения. Наконец, сербская художница-перформанистка Танья Остоич, регулярно скандализирующая европейские фестивали и выставки, представляет юго-восточно-европейский вариант деколониального искусства, в котором актуализируется внутреннее европейское различие. Она постоянно возвращается в шокирующих обывателя, критика и куратора формах к несправедливой роли людей второго сорта, ничего не стоящих жизней, отведенной в Европейском Союзе бывшим социалистическим странам. Особый упор при этом делается на асимметрию гендерных отношений и позорную идентичность восточно-европейской женщины как товара, продаваемого на всех уровнях — от проституции до брака с «настоящим» европейцем как индульгенции, позволяющей ей жить в сердце Европы. Самая известная и провокационная ее работа — «Трусики Европейского Союза». Она представляет собой деколониальное переосмысление знаменитой и не менее скандальной картины Г. Курбе «Происхождение мира», где вместо обнаженной нижней части женского тела мы видим модель (саму Остоич) в синем нижнем белье с изображением звезд Европейского Союза.

Интересно взглянуть сквозь призму деколониального подхода и на трансмодерные арт-практики совершенно особого региона со сложнейшей, нередко искажаемой и упрощаемой локальной историей — евразийского пограничья. Эта конфигурация отмечена множественными формами колониальности и, одновременно, более широким спектром западных, не вполне западных и незападных влияний, как и переходом с насильственной позиции второго мира к третьему или даже четвертому миру сегодня. Это приводит к особой непринадлежности евразийских художников, их изначально более широкому интерпретативному горизонту и трикстерной гибкости, которые все равно не спасают от присвоения рынком и государством, от нео-ориентализации на Западе и в России и от ограничения уровнем интуитивных деколониаль-

ных драйвов, не получающих пока достаточной теоретической концептуализации. Среди наиболее важных имен следует назвать Сауле Сулейменову, Зорикто Доржиева, Вячеслава Ахунова, Ирму Шарикадзе и др.

III

Европейская эстетика светской модерности колонизировала эстезис по всему миру. Это была часть более широкого процесса колонизации бытия и знания, приведшего к строгим формулировкам того, что красиво, и возвышенно, прекрасно и безобразно, а также к созданию определенных канонических структур, художественных генеалогий и таксономий и к культивированию вкусовых преференций, определяющих в соответствии с европейскими капризами роль и функцию художника в обществе. В деколониальных контекстах, феноменах и субъектностях возникает другая эстетика, оптика, чувствительность, креативность, связанные со специфическим пониманием природы эстезиса, целей искусства и творчества, его онтологического, этического, экзистенциального и политического статуса. Это может быть творчество как путешествие по мирам других людей с любовью, искусство как врачевание и одновременно вскрытие старых колониальных ран или как ре-экзистенция.

Очень трудно говорить о суждениях вкуса и красоты, которые не были бы затронуты колониальностью эстезиса. Глобальная колониальность подменяет общечеловеческую способность к одновременному интеллектуальному и эмоциональному восприятию особой системой эстетических ценностей, насильственно навязанных миру в качестве универсальных и колонизирующих эстезис. Сами релятивизм и различие в понимании того, что прекрасно, стали объектом коммодификации, потребления и коммерциализации. Колониальность эстетики уже не выражается в жестких предписанных формах. Она более не следует четкому разделению на искусство высокое и низовое, красивое и безобразное, прекрасное как моральное и прекрасное как приятное глазу и т.д. Современные выражения эстетической колонизации включают бутичные формы мультикультурализма как способы приручения «иного». Но им предшествует траектория присвоения и аккумуляции смыслов от простого похищения произведений искусства в неевропейских странах с тем, чтобы привезти их в Европу и вы-

ставить в музеях и кунсткамерах, через африканизм и другие экзотистские мотивы европейского модернизма, как более рафинированную форму присвоения, к сегодняшней ситуации, когда бывший объект присвоения становится сам производителем искусства в разрешенных и хорошо продаваемых формах.

Лейтмотивом современной западной эстетики остается, как и пятьдесят лет назад, демонстрация и деконструкция замаскированной связи между обманчиво автономным модернистским формальным экспериментом и рынком в самых разных выражениях. А деколониальная эстетика, в отличие от этого явно пост-марксистского тренда, акцентирует то, как чувствует мир и его красоту незападный субъект, как пробудить его эмансипаторную чувствительность, восприятие, ген свободы. Деколониальная эстетика подчеркивает, что Калибан не только способен мыслить, но и творить, причем создавать не декоративно-прикладное и орнаментальное стилизованное искусство, которое до сих пор было единственным типом творчества, ему разрешенным, а вполне конкурентноспособное в глобальном мире искусство. Когда Калибан превращается из объекта, простой декорации, оттеняющей красоту или возвышенность природы, в субъект, наделенный способностью к деятельности, эстезисом и эстетикой, обычные отношения между прекрасным, возвышенным и определенными объектами, феноменами, действиями, их обозначивающими, обретают иной смысл. Объект получает голос, способность испытывать боль, унижение и реагировать, в том числе и эстетическими средствами. Объективируя мир, западное сознание наделяет его качествами красоты, добра, возвышенности, забирая взамен свободу, а порой и жизнь. Деколониальное же искусство часто демонстрирует уродливую изнанку западного прекрасного и возвышенного и возвращает субъектность Калибану. Таков бурятский художник Зорикто Доржиев, шокирующий зрителя своей «Джокондой Хатун»*. Эта Джоконда иронизирует над западными эстетическими принципами, как и другие персонажи перевернутых и децентрированных картин-цитат Доржиева, искажающих западные оригиналы. Но Калибан, пишущий иронический потрет Миранды и делающий ее похожей на свою мать Сикоракс, не может быть принят в системе координат Просперо без того, чтобы удобно навесить на него ярлык стилизации или аутентичности.

* Khankhalaev Gallery. URL: http://www.khankhalaev.com/. (10.10.10).

Деколониальное антивозвышенное освобождает наше восприятие, чтобы подтолкнуть субъекта в направлении деятельности — этической, политической, социальной, творческой, экзистенциальной, гносеологической и т.д. Субъект как бы счищает с себя делающие его несвободным слои западной нормативной эстетики и обретает или создает собственные эстетические принципы, вырастающие из соответствующей локальной истории, гео- и телесной политики знания. Индивид, коммуницирующий с таким искусством, учится схватывать громадность измерения деколониального антивозвышенного и идентифицировать его в этой давящей тотальности. Спусковым крючком, запускающим работу деколониального антивозвышенного, служит глобальная колониальность как темная сторона модерности и наша способность узнавать его в разных феноменах, людях, событиях, институтах и произведениях искусства. Чтобы деколониальное антивозвышенное заработало, нужно, чтобы мы добавили наш собственный опыт объективации и обынаковления к деколониальной чувствительности, образованию, знанию. Деколониальное сообщество смысла и чувства* требует активного рационального и эмоционального усилия, определенного знания и критических мыслительных инструментов, аналитической способности связывать различные деколониальные опыты метафорически через искусство, как требует и активного понимания в противовес пассивному созерцанию.

Деколониальный зритель испытывает солидарность, негодование, участие. Глобальная колониальность для него высвечивается в образе или метафоре, внезапно освещающих траекторию дальнейшего разворачивания эпистемологического, этического, онтологического освобождения. Это может быть солидарность и участие, укорененное в разделенном опыте исключения и странном ощущении своего собственного несуществования для мира, которое особенно актуально для постсоветского пространства сегодня. Деколониальное антивозвышенное укоренено в категории человеческого достоинства. Оно пытается врачевать сознание и душу, освобождая человека от колониальных комплексов неполноценности и позволяя ему ощутить свою принадлежность человечеству, достоинство, ценность своей жизни. Целевая аудитория деколониального искусства внутренне плюральна и ее коллективность основана на различии, а не сходстве. Это плюральность *как* различие,

* Ranciere J. Contemporary Art and the Politics of Aesthetics // *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham & London: Duke Univ. Press, 2009. P. 31–50.

нередко воплощаемая в неком неустойчивом, летучем институте или событии, создаваемом на день или на час.

Отказываясь от западного взгляда на мир, мы не призываем вернуться назад к эссенциалистской чистой идентичности или наивному искусству, как не призываем и к снижению профессиональных стандартов с тем, чтобы избежать конкуренции. Деколониальные художники, как правило, образованы, отмечены саморефлексией, искусны в пограничном обыгрывании западных и незападных моделей, далеки от любых гипотетически древних форм, основанных на непосредственном восприятии и простом описании мира. Вместе с тем, вдохновение и спонтанность остаются важным элементом деколониального искусства наряду с сильной концептуальной основой.

Деколониальное искусство расшатывает дихотомии прекрасного и безобразного, трагического и комического, высокого и низового. Они сосуществуют и взаимопроникают в реальности, в людях, в искусстве, связанном с принципом неисключающей дуальности, который можно обнаружить не только в полисемантической логике, но и в космологиях коренных народов. Центральной задачей здесь является *превосхождение* в экзистенциальном или дзен-буддистском смысле (как преодоление любых стандартов), *трансценденция* в западном понимании и трансмодерное *размежевание* в деколониальном смысле, после которого субъект устанавливает новые связи и негативное противостояние уступает место реэкзистенции. Деколониальное антивозвышенное не ведет к бездействию, как эстетика потогонной фабрики[*]. Оно не обязательно подвигает к политическому активизму, но приводит к серьезным сдвигам в том, как мы видим мир и соотносимся с другими людьми. Деколониальный драйв стремится вернуть субъекту достоинство, высвобождая ген противостояния — но не силам природы, а логике модерности/колониальности. Именно в этом случае существует шанс действительно деколониальной трансэстетики как освобождения бытия, знания и эстезиса.

Библиография

1. Искусство Центральной Азии. Актуальный архив. Каталог выставки «Роза мира». Форум культурных пересечений. Куратор — Виктор Мизиано. М.: Арсенал Принт. 2006. 145 С.

[*] Robbins B. The Sweatshop Sublime // *PMLA*. January, Vol. 117. No 1. 2002. P. 84–97.

2. Тлостанова М. В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда. М.: УРСС. 2004. 415 С.

3. Тлостанова М. В. Деколониальные гендерные эпистемологии. М.: Маска. 2009. 384 С.

4. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel. 2002. 125 P.

5. Bourriaud N. The Radicant. N. Y.: Lukas & Sternberg. 2009. 192 P.

6. Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics. eds. Hinderliter B., Kaizen W., Maimon V. et al. Durham & London: Duke Univ. Press, 2009. 370 P.

7. Globalization and the Decolonial Option. eds. Mignolo W. D., Escobar A. L.: Routledge. 2009. 414 P.

8. Mignolo W. D. Aiesthesis decolonial // CALLE 14, volumen 4, número 4, enero–junio. 2010. P. 10–25.

9. Mignolo W. D., Tlostanova M. V. The Logic of Coloniality and the Limits of Postcoloniality // The Postcolonial and the Global: Connections, Conflicts, Complicities. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press. 2007. P. 109–123.

10. Tlostanova M. Beyond the state and the market: Trans-modern art as a way of liberating knowledge and being // Pavilion. Journal for politics and culture. No 14. Bucharest: Artphoto Asc. January 2010. P. 162–169.

11. Tlostanova M. V., Mignolo W. D. On pluritopic hermeneutics, trans-modern thinking, and decolonial philosophy// Encounters. An international journal for the study of culture and society. United Arabic Emirate: Zayed University. Vol. 1. Number 1. Fall 2009. P. 11–27.

Татьяна Волкова

Красная площадь

Освободи, освободи, освободи брусчатку!
Египетский воздух полезен для легких
Сделай Тахрир на Красной площади!
Проведи буйный день среди сильных женщин. …
Тахрир, Тахрир, Тахрир, Триполи!

Группа Pussy Riot,
«Освободи брусчатку!», 2011

Слова этой первой песни группы Pussy Riot прозвучали на улицах Москвы во время акции «Pussy Riot захватывает транспорт» 7 ноября 2011 года, в день Революции, за месяц до начала массовых протестов в России. Через два месяца радикальные панк-феминистки прокричали с Лобного места: «Выйди на улицу, живи на Красной! Покажи свободу Гражданской злости…» За эту акцию на Красной площади «Бунт в России — Путин зассал!» активистки были задержаны и получили постановление об административном нарушении, но уже в марте 2012 года после «панк-молебна» «Богородица, Путина прогони!» в Храме Христа Спасителя задержание закончилось для двух из них двухгодовым тюремным заключением.

Главная площадь Москвы — Красная, в отличие от Тахрира в Каире или Таксима в Стамбуле, никогда не играла роль арены для массовых протестов. Слишком близко она расположена к центру российской государственности — Кремлю — и его главе, русскому царю, вершине иерархии — президенту России, как в русских преданиях жизнь Кощея Бессмертного находится в игле, только сломав которую можно умертвить сказочного тирана. Не случайно крупнейший акт гражданского протеста в путинской России — 6 мая 2011 года на Болотной площади — начался после того, как санкционированное массовое шествие по улице Якиманка к Болотной площади неожиданно уткнулось в преграду у Большого Каменного моста через Москва-реку, на котором стояли ряды «космонав-

тов» — омоновцев в шлемах и аммуниции, призванных охранять «путь в Кремль».

Тем не менее традиция апеллирования к пространству Красной площади как к символическому средоточию власти, имеет глубокие исторические корни в советской и постсоветской России.

Так называемая «демонстрация семерых» 1968 года была проведена группой из семи советских диссидентов на Красной площади и выражала протест против введения в Чехословакию войск СССР. В течение нескольких минут демонстранты были арестованы патрулировавшими Красную площадь сотрудниками милиции и КГБ в штатском, избиты и доставлены в отделение милиции. Некоторые из них были признаны невменяемыми и отправлены на принудительное лечение, другие приговорены к различным срокам тюремного заключения. В 1987 году немецкий спортсмен-пилот Матиас Руст совершил перелёт на лёгком самолете из Гамбурга через Хельсинки в Москву и приземлился не Красной площади в качестве «призыва к миру». Спустя 20 лет, в 2007 году, сам Руст объяснил свои мотивы следующим образом: «Тогда я был полон надежд. Я верил, что возможно всё. Мой полёт должен был создать воображаемый мост между Востоком и Западом». Руст был обвинён в нарушении авиационного законодательства и незаконном пересечении советской границы, приговорен к 4 годам лишения свободы, но амнистирован.

В 1990-е годы Красная площадь становится ареной для художественных интервенций, по большей части достаточно абстрактных и не носящих прямых политических требований.

В 1991 году прошла акция движения «Э.Т.И.» «ЭТИ-текст», более известная как «Хуй на Красной площади». Четырнадцать человек выложили своими телами на брусчатке слово «хуй». Идея акции состояла в совмещении двух противоположных по статусу знаков: Красной Площади как высшей иерархической географической точки на территории СССР и самого запрещенного маргинального слова. В 1995 году московский радикальный акционист Александр Бренер вызвал президента Ельцина на бой, выйдя на Лобное место в боксерских трусах и перчатках. В 1998 году участники организованной художником Анатолием Осмоловским «Внеправительственной контрольной комиссии» прорвались на Мавзолей с лозунгом «Против всех», активно использовавшимся в предвыборных кампаниях 1990-х. В 2000-м году прошла акция «Мягкая тараканья зачистка», во время которой группа активистов антифа-



ВОТ ЭТО ВЫСТУПИЛИ!

Молодежное движение «ЭТИ» уже известно своими нестандартными выступлениями. В два часа дня на Красной площади 13 парней и девушек выложили своими телами слово из трех букв. Подоспевшие сотрудники милиции подняли молодых людей с брусчатки и пригласили всех в близлежащее отделение.

Группа «Э.Т.И.». 1991. Газета «Московский Комсомолец». 19 апреля 1991 г.

шистского круга с участием художников группы «ПГ» и граффитистов очертили мелком от тараканов линию вокруг Кремля, как бы пытаясь защитить от скверны власти остальную Россию.

В конце 2000-х годов, по мере усиления авторитарного строя в России, Красная площадь становится площадкой для более оформленных политических высказываний.

В 2008 году состоялась акция «Свадьба нацболов», во время которой около пятидесяти человек захватили Лобное место в знак протеста политическим репрессиям, таким необычным образом увенчалась свадьба двух активистов партии национал-большевиков. В 2011 году художники Денис Мустафин, Георгий Дорохов, Влад Чиженков провели акцию «Белый флаг», во время которой они возложили к Мавзолею белые флаги в знак «объявления войны собственному конформизму по отношению к власти». В этом же

году Красная площадь стала конечной точкой автопробега за легализацию петрушки Новосибирск-Москва группы «Бабушка после похорон», направленного на артикуляцию абсурдизма российской наркополитики. В 2011 же на въезде на Красную площадь движение городских партизанов в лице художника Make повесило дорожный знак «Осторожно! Впереди тандем»!, намекающий на опасную двойственность верховной власти России — президента и премьер-министра.

В начале десятых годов XXI века Красная площадь становится пространством многочисленных гражданских акций, таких как акция против запрета пропаганды гомосексуализма несовершеннолетним, которая стала первым в истории России публичным мероприятием ЛГБТ-сообщества, или акция против закона о прописке «Идите на хуй со своей регистрацией!». Одной из последних громких акций на Красной площади стал перформанс «Фиксация» художника Петра Павленского в ноябре 2013 года. Обнаженный автор прибил гвоздем к кремлевской брусчатке свои яйца. По словам художника, акцию можно рассматривать как метафору апатии, политической индифферентности и фатализма современного российского общества.

Мы знаем, что, несмотря на это пессимистическое заявление, история не стоит на месте и Красная площадь остается символическим пространством средоточия российской власти, от которого исходит всё прогибиционистское зло, и одновременно мощнейшим ресурсом для активизма. И любое апеллирование к этому пространству дает неизменный медиаэффект.

Оксана Саркисян

Событие и свобода

Тезисы 02.2014

Эти несколько сумбурные заметки складывались под впечатлением от Майдана, именно от самого Майдана, а не тех политических и военных событий, которые развернулись и продолжают усугубляться. Политическое творчество Майдана стало для меня отправной точкой для размышлений о политическом (точнее активистском) искусстве и, в конце концов, появилась идея свободы как объединяющего элемента этих двух достаточно разных сторон общественной жизни: политики и искусства. Я думаю, уже не раз говорили об искусстве в фокусе свободы с момента его эмансипации в середине XIX века и возникновения автономии искусства как собственно пространства, обеспечивающего свободу искусства и одновременно ограничивающего ее. Свобода творчества, нарушающая законы репрезентаций и языки визуального высказывания, революционный потенциал искусства — темы, достаточно разработанные в исследованиях отдельных художественных направлений, возможно, свобода — настолько естественная для искусства XX века черта, что писать об этом отдельно приблизительно то же, что писать о дыхании. Да и о политике, которой присущи различные формы репрезентации посредством искусства, написано немало. И о политическом искусстве, и об искусстве политики. Но все это не совсем то, что было интересно исследовать мне, используя термин А. Бадью «событие», который применяется им как инструмент описания и политики и искусства, как предложение к изменению, как возможность и «процедура истины», ведущие к новой реальности. Оптика события А. Бадью освобождает в первую очередь возможность новой реальности и свободу от логики капитализма, которая была задана событием Французской буржуазной революции[*]. Майдан, стратегии протеста которого

[*] А. Бадью, Ф. Тарби. Философия и событие. ИОИ, Москва. 2013 с 16–25

продолжают линию антиглобалистских народных движений, начиная с площади Тахрир, создал беспрецедентное политическое событие самоуправления. Современное искусство как событие, есть концептуальный жест, высказывание посредством сложных манипуляций, присущих современному искусству, которое подвергает сомнению свои собственные границы и тем самым постоянно их расширяет. Мое понимание события искусства несколько отличается от определения А. Бадью, который предлагает субъективировать художественное событие, лишив художника субъективности*, Однако это не исключает для А. Бадью индивидуальную работу по созданию события художественного творчества, в отличие от события политического, которое создается коллективно**. Можно ли рассматривать событие свободы как сущность искусства по аналогии с эстетическим переживанием, чувственным и интеллектуальным наслаждением? Понятие «свобода» имеет множество оттенков в различных дискурсивных, культурных и социальных контекстах. У А. Бадью описания событийности (как политической, так и художественной), в конечном счете, являются проявлением неформальной свободы, свободы, нормированной юридическим правом в политическом пространстве и границами автономии, когда речь идет об искусстве. И если в политическом пространстве нехватка реальной, неформальной свободы возмещается тягой к искусству, то искусство, ограниченное в гетто своей автономии, тяготеет к революции как возможности изменения государства и его институтов.

Я беру в данном случае крайнюю точку коллапса государства, в которой на некоторое время свобода гражданского общества оказывается возможной,— Майдан.

Революция и творчество

Хроники. Февраль 2014.

Ще не вмерла Украины ни слава и воля.
Ще на братья украинцы усмехнется доля.
Сгинут наши вороженьки, як роса на солнце,
Запануем и мы братья на своей сторонце.
Душу и тило мы положим за свою свободу
и покажем ще мы братья козачкого роду.

* А. Бадью, Ф. Тарби. Философия и событие. ИОИ, Москва. 2013 с 89
** Там же, с 17

В политических высказываниях виден расцвет новых литературных стилей, каждый со своими смысловыми границами и фигурами речи. Несколько конспирологических (спецслужбы, националисты, и увы ортодоксальные левые + обилие пародий на них) и несколько конструктивистских.Конструктивистскими можно считать языковые флешмобы (Львов говорит по-русски, Харьков по-украински, Крым по-татарски, словари прилагаются), и прочие проявления прямой демократии. Почему-то конструктивизм идет в основном «снизу», что отличается от большевистского социального конструктивизма 20-х «сверху». Это, вроде, и есть ключевое событие современного момента.

Алла Митрофанова «ФБ» 27 февраля 2014 11:57

Как-то на конференции лингвистов из разных стран Европы присутствовал Дьёрдь Лукач, и разгорелся необычайный спор с его участием на тему, является ли верхнесерболужицкий диалект именно диалектом (нашлись горячие головы, которые это отрицали) или же он действительно стал в какой-то момент самостоятельным языком. Дискуссия быстро вошла в общетеоретическую плоскость: оказалось, что признаки, отличающие язык от диалекта, понимаются собравшимися не одинаково. Лукача просили назвать обязательные признаки и по каждому из них с ним спорили, приводили контраргументы, отсылали к примерам. «Назовите всё же решающий признак, отличающий язык от диалекта?» _ настаивали спорщики. Лукач устало посмотрел на них и сказал: «У языка есть армия!»*

Алексей Цветков «ФБ» 1 марта 2014 20:05

Майдан это не только революция на Украине, это событие в контексте всемирной государственной системы, нарушение принципов европейской представительной демократии. Украинские события не могут быть вписаны в современные институты глобального бюрократического государства, как его понимал Ги Дебор, и поэтому Майдан как невозможное не может длиться долго. Но он длится.

* Из ленты Facebook

И вовсе не в силу совпадения дат (а ведь именно в декабре 1913-го была поставлена пьеса «Победа над солнцем») в кострах Майдана мне постоянно мерещились будетляне, победившие солнце. Их мир потерял привычные очертания, перспективы и горизонты. В пьесе Крученых, победив солнце, будетлянское общество оказывается в пространстве абсолютной свободы. Нет ни права, ни лева, ни верха, ни низа. Язык и слова, эти первоэлементы символических систем, рассыпались на корни и буквы, и, пребывая в броуновском движении, парят в бесконечном как первоэлементы. На Майдане тоже не действуют никакие законы, кроме прямого самовыражения Майдана на сходе, принимающем решения совместно. Народный сход — это единственная точка закона, отменяющая все остальные законы. Это единение людей, решивших самостоятельно принимать решения, управлять и отстаивать свои требования. Конечно, судя по слаженности действий Майдана, там есть люди, неплохо знакомые со стратегиями уличного протеста, организацией оккупай-лагерей, с революционной теорией и практикой. Но нельзя исключать фактор украинской истории, в частности, вольных казачеств, запорожских сечей, национальной памяти низовой самоорганизации и духа анархии, скитающегося по украинским степям приблизительно с XV века. В гармоничном и взаимодополняющем соединении традиции и современности на наших глазах творятся новые формы управления — самоорганизация, претендующая заменить капиталистическую бюрократию современной государственной машины,— вот что кажется мне важнейшим содержанием Майдана.

В отличие от Тахрира и Occupy Wall Street, Майдан невероятно близко: в доступности онлайн-трансляции в фейсбуке, в кривом зеркале телевизионной пропаганды. И хотя его заглушает шум информационных войн, и иногда он совсем пропадает с радаров, и вместо его проявления мы наблюдаем разного рода «фантазии на тоненьких ногах»*, мы все — часть Майдана. Мы (коллективно, в ленте facebook) пристально следим за каждым его проявлением, ловим его слова и решения, пытаемся разглядеть его лица в отсутствии политических лидеров, от которых Майдан отказывается. Невозможное пространство Майдана оказалось на редкость жизнеспособным. Оно продемонстрировало целый спектр эмоциональных состояний — народный праздник, тепло союза тел

* Музыкальный альбом «Алиса в стране чудес».

в повседневной жизни, ночные костры из автомобильных покрышек, слезоточивый газ и ужас военных действий. Все свидетельствовало о четких скоординированных действиях, о распределении функций. Революция, разворачивающаяся на наших глазах, была одновременно проявлением спонтанности и слаженности тел, мгновенно реагирующих на изменения ситуации. Майдан разрушил стереотип о революции как хаосе, с побочками погромов и грабежей. Строительство снежных укреплений и кухонь, штабов и складов, было не только строительством, как и повседневная жизнь Майдана, начиная с декабря, они были событиями единения и совместного творчества новой реальности. Музыка революции звучала, вопреки вещанию попсового радио в громкоговорителях. Желто-синее пианино — удивительный объект революции, источник тональности и ритма, как пульсирующее сердце Майдана, его поэтического слова, становящегося политическим действием. Желто-синее пианино как символическое сердце гражданского общества, как противоположность утверждению М. Фуко, что «... у государства, как известно, нет сердца, не просто потому, что у него нет чувств — ни хороших, ни плохих,— у него нет сердца в том смысле, что у него нет внутренностей. Государство — это не что иное, как меняющееся следствие сложного режима руководств»*. Всех, кто поет сегодня украинский гимн, отличает общее чувство экзальтированности. Возможно, не так важны слова, сам гимн — воплощение истины Майдана как события. Государство и политика далеки сегодня от понятия истины, как считает А. Бадью, их удел — консенсус, то есть согласованность различных сторон в рамках капиталистической демократии, который исключает революцию. Украинские революции развивались вне демократического консенсуса: сначала штурмы и захваты областных государственных администраций, капитулировавших вопреки привычному порядку вещей**. Возможно, чрезмерно символична информация о захвате «Украинского дома» майдановцами, которые, вместе с самоорганизовавшимися сотрудниками музея, следят за сохранностью складированных там экспонатов Музея истории города Киева***. Но, к сожалению, символические системы продолжают требовать

* Фуко. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году. Перевод А.В. Дьякова. СПБ, Наука, 2010

** http://www.finanso.net/news/8153-v-5-regionah-ukrainy-aktivisty-osuschestvili-samozahvat-vlasti.html

*** http://prostir.museum/ua/post/32017?fb_action_ids=10202544145700440&fb_action_types=og.likes&fb_ref=.UuVV-gkwX7o.like

человеческих жертв, и сила Майдана и его истина окроплены кровью героев «небесной сотни».

Майдан как конструирование новой политической ситуации множественен, он расширен в регионах, где также на народных вече обсуждают все вопросы текущей политики, потом выдвигают требования изменения конституции, люстрации... То есть устанавливается прямой контроль Майдана за представительской демократией парламента и других государственных и административных институтов. Политическая структура усложняется в противостоянии государства и гражданского общества. Майдан стал субъектом политики, но что такое Майдан? У Майдана есть свое воинство — сотни правого сектора, но это не есть Майдан. Как отвечает на вопрос «Что такое Майдан?» украинский журналист Мустафа Найем: «Майдан — это каждый, кто туда приходит. В некотором смысле каждый киевлянин или украинец — это часть Майдана, потому что он может прийти туда и выразить свое мнение, сказать это самое „да“ или „нет“. И так называемые лидеры выполняют здесь лишь вспомогательную функцию»[*]. В отличие от российской оппозиции в протестных движениях 2012-го года, Майдан не отказывается от национального флага, заявляя тем самым, что он и есть украинский народ. В то же время на «Эхо Москвы» Гейдар Джемаль называет происходящее на Украине праздником «всех людей антисистемы», фактом противостояния «аппарату насилия и угнетения» и пророчит ее превращение в Гуляй-поле неоанархии, точку притяжения внесистемных сил Европы, России и Ближнего Востока[**]. Но уже через несколько дней на сайте радио «Свобода» появляется текст Елены Фанайловой о пробуждении Демонов государственности[***]. И о Майдане практически перестает быть слышно — вместо него на авансцену информационного пространства выходят привычные действующие лица, политики: новые киевские политики от оппозиции, российские войска, Евросоюз, США. Иногда еще появляются отдельные сообщения с украинско-революционным акцентом: так, например, «сторонник профсоюза прямого действия», студент-активист рассказывает об установлении студенческого контроля над деятельностью Министерства образования[****]. Или о требовании одесских анархистов ГосАрхСтройКон-

---

[*] http://www.colta.ru/articles/society/2179
[**] http://www.echo.msk.ru/blog/dzhemal/1264108-echo/
[***] http://www.svoboda.org/content/article/25274139.html
[****] http://www.youtube.com/watch?v=YixBZKVUa5Q&feature=youtu.be&app=desktop

тролю обнародовать информацию о документации на строительство объектов, затрагивающих общественные интересы*.

Однако новое правительство Украины первыми своими «декретами» поставило не вопросы экономического и политического конструирования, а стало совершать символические жесты, предложив к рассмотрению закон о языке и поощряя свержение памятников и монументов прошлого. Эти жесты символического самоопределения, которое лежит в основе любого национального государства, свидетельствуют о пробуждении украинских демонов государственности. Началось время государственной политики, политических лидеров и символического языка. Массовое свержение памятников Ленина, однако, не следовало рассматривать как антилевую акцию. Было очевидно, что эти памятники советской эпохи стали символами имперской колониальной политики, унаследованной у СССР современной российской государственной властью. Раскрашенный в цвета украинского флага в ночь на 23 февраля памятник солдатам Советской Армии в Софии мог в разных контекстах читаться по-разному. Этот концептуальный жест перекодирования символического пространства российским МИДом был использован для официального выражения возмущения и выступления с требованием к телеканалу Euronews удалить имидж с его страницы в фейсбуке**.

Язык — тонкая вещь. На протяжении двух недель Путинмолчал. На фоне закона разворачивающихся языковых и символических жестов это молчание приобретает дополнительное напряжение, особенно после ввода российских войск на Украину и фактического объявления войны. Возможно, сложность заключается в том, что непонятно на каком символическом языке и в какой тональности говорить. Но и само молчание российского президента стало символическим посланием. Эта театрально затянутая пауза говорила о том, что разговор уже начат Мировым правительством на языке глобальной дипломатии и общества спектакля, на языке силовых позиций и авторитарной, агрессивной борьбы РФ за сферы влияния с позиции отца, обращающегося к младшему народу.

Анализируя опыт протестного движения на площади Тахрир, Джудит Батлер отмечала гендерные аспекты современного публично-информационного пространства. В лекции «Союз тел и политика на улице», Батлер*** предлагает переосмыслить с левых

* http://tretiy.tv/14980
** http://news.rambler.ru/23796254/
*** http://s357a.blogspot.ru/2011/12/blog-post.html

и гендерных позиций «пространство проявления для понимания силы и эффекта народных демонстраций нашего времени». Термин «пространство проявления» принадлежит Ханне Арендт («О человеческом»). Она вводит его, говоря о разделении пространства полиса на политическое и приватное. Политическое пространство проявления по Ханне Арендт не привязано к месту, оно возникает между людьми, не существует изначально заданным, но создается множественным действием. Батлер замечает гендерные аспекты в этом разделении на видимое политическое пространство и невидимое приватное. Приватное — это женское и всех угнетенных. Публичное — это мужское, свободное, гражданское. Для Батлер выступления исключенных из политики на площадях, как местах политической репрезентации, изменяет политическое пространство. Движение «Оккупай» создает новое пространство, в котором отсутствует вводимое Арендт разделение на политически представленное и приватную жизнь. Происходит их слияние: в практиках повседневной жизни, заполняющих площадь. Здесь исключенные из политики общаются, питаются, получают медицинскую помощь, «ломая условные различия между публичным и приватным для установления отношений равноправия». Как отмечает Батлер, только это новое пространство обеспечивает полное равноправие, поскольку стирает границы между мужским по своей сути политическим пространством и приватным пространством женщин и рабов. Вводя на уровне языка принцип равенства и преодоления различий гендерных ролей, Батлер вводит понятие «видимого тела», альтернативное по сути своей «пространству проявления». Основной акцент Батлер делает на значении медиа в процессе формирования пространства «видимого тела». Она утверждает, что площадь Тахрир может локализоваться в любом месте благодаря возможностям информационных потоков и социальных сетей, которые одновременно являются и инструментом организации союза тела и пространством его саморепрезентации.

Лефевр, первый заговоривший о производстве пространства и повседневной жизни как инструменте преодоления капиталистического отчуждения. Сартр, говорившей об абсолютной свободе и ситуации как форме преодоления отчуждения общества спектакля. Ситуационисты, разрабатывающие критику общества спектакля и практику захвата городского пространства. Все они, оказавшие влияние на революционные события 1968 года, оставались на экзистенциальных позициях и рассматривали простран-

ство города с точки зрения феноменальности и индивидуального опыта. В этом, на мой взгляд, их принципиальное отличие от возможности новой реальности в теории события А. Бадью и гендерной деконструкции политического Д. Батлер, которые, отражая новую ситуацию протеста, говорят о коллективном творчестве пространств (урбанистического, политического, культурного). Но коллективное творчество в первую очередь разворачивается в семантическом поле. В символическом регистре языковых знаков формируется новая реальность. Эта реальность множественна, она не структурируется политическими партиями и находится вне создаваемых ими координат европейской демократии. Множества сами организуются вне политических идеологий как единое проявленное тело Майдана. Здесь уместно вспомнить лозунг Павла Арсеньева, ставший популярным во время протестных событий 2012-го и часто интерпретируемый: «Вы нас даже не представляете». Возможно, речь здесь идет не о запугивании власти, которая от непредставимого должна по логике репрезентационной культуры испытать ужас и страх. То, что невозможно представить, тем не менее, уже существует в нарушении логики представительской демократии и общества спектакля. Это презентация нового, которое еще не проявило себя в семантическом поле, которое только заявляет о своей потенциальности. Это заявление чистой творческой энергии.

Однако нельзя, на мой взгляд, сказать, что политическое творчество проявляется только как коллективное и деперсонализированное. Мы видим лица, событие политического концептуального жеста вовсе не деперсонализировано, хотя движимо энергией коллективного тела и выражает его чаянья по факту. Оптика современных информационных медиа позволяет нам детально разглядеть каждого участника события. Социальные сети позволяют нам самим стать участниками события.

Свобода и событие искусства

Искусство, безусловно, часть общества спектакля, одна из основных и старейших репрезентационных практик. Являясь до 19-го века формой репрезентации власти, искусство завоевывает автономию в то же время, когда утверждалась демократия, когда «общности смысла и присутствия», как называет Ж-Л. Нанси сущность политического, идентифицируются уже не в теле коро-

ля, но суверенного народа. В автономии искусство освобождается и эмансипируется. Автономия искусства это не только концепция чистого искусства, искусства ради самого искусства. Это также возникновение искусства гражданского общества в формате профессиональной автономии искусства. Это событие может быть интерпретировано и как часть возникновения профсоюзного движения в середине XIX века или как факт самоорганизации искусства, которое подразумевает индивидуальную позицию по отношению к эстетическим законам и становление художника субъектом политики. Именно автономия искусства закладывает понимание свободы искусства как свободы самовыражения, поиска новых форм. Но включала ли автономия искусства гражданскую позицию художника? Как антиискусство начинают действовать в политическом поле дадаисты. С другой стороны, стремление связать искусство и политику сюрреалистами сталкивается с проблемой партийной дисциплины: политика партий и тоталитарных государств, идеологизация искусства первой половины XX века — демонстрация нарушения прав его автономии. И становится очевидным, что художник, свободный в своем творчестве, также должен обладать свободой как представитель гражданского общества. Свобода здесь предстает как ответственность художника, который говорит политически, который, обладая свободой художественного высказывания, становится субъектом политики и искусства. В модернистском искусстве заложены не просто новаторство, но революционность, критическое отношение к самим практикам и языкам репрезентации, к системам и институтам искусства и арт-индустрии. На протяжении всей истории освобождения искусства, начиная с салонов независимых и первых самоорганизованных сецессионов, искусство выступает политически, обращаясь к гражданскому обществу. Но во второй половине XX века оформляются институции (административные и коммерческие) искусства. Оно оказывается изолированным от гражданского общества действием механизмов индустрии искусства и возникает искусство институциональной критики. Минимализм, ленд-арт и концептуализм, перформанс и видеоарт — эти и другие практики сопротивления системам репрезентации оказывались в результате частью формальных поисков искусства, продемонстрировавших непосредственную зависимость формообразования в искусстве от институциональных систем. Институты современного искусства от музеев до галерей воспроизводят в себе логику капитализма, либеральной демокра-

тии, и включенность в эти отношения требует определенного языка и форматирования высказывания. Даже критика институций и капитализма должна быть вписана в логику капиталистических отношений и соответствовать ее языку. Институции задают пространство и язык высказывания, оставляя лишь незначительные щели для партизанских актов деконструкции системы, которая, выработав механизмы противодействия, быстро восстанавливается после этих микровторжений.

При взгляде на историю искусства XX века нельзя не заметить, что ее составляют стратегии сопротивления действию законов репрезентации, институализации и рынку искусства — тех проявлений, которые образуют систему власти и выстраивают иерархические отношения. На территории искусства теперь принципы самоуправления автономии искусства образуют основу капиталистического производства сверхценного продукта, акцию на рынке ценных бумаг с одной стороны и с другой — зрелище, рассчитанное на массового посетителя музея, превращающего искусство в блокбастер, лишая его критического потенциала. Художник, индивидуально разрабатывающий событие по теории А. Бадью, приобретает в реальности индустрии искусства статус коммерческого бренда. Свобода здесь становится условием капиталистического производства сверхценного продукта.

Вертикальные иерархии производства искусства, выстроенные на территории бывшей автономии, сегодня требуют особого внимания к организации горизонтальных связей искусства. Особую ценность приобретают стратегии работы с локальными сообществами, выстраивание прямых связей художника и общества вне институциональной опосредованности. Это символическое высказывание художника в политическом пространстве, распространяемое им посредством масс-медиа. Это репрезентации исключенных, которые остаются не проявленными в общественном пространстве. Другая стратегия — институциональное конструирование, пришедшее на смену критике институций. Это опасный путь скольжения, в котором важно следовать не институциональной логике, но творчески применять новые формы общественной организации, возникающие в антиглобалистских и активистских практиках, в движении «Оккупай» и протестных движениях по всему миру, начиная с площади Тахрир до Майдана. Это искусство покидает гетто институализированного искусства и находит свое место в протестных движениях, определяющих политическую

событийность и создающих условия для свободного конструирования события искусства.

Логика «Оккупай» и альтернативных практик самоорганизации, которые стремятся преодолеть логику капитализма, исходя из собственного опыта, связана с творчеством новых культурных механизмов. Их матрица формируется в новом явлении информационного общества — социальных сетях. Ее стратегии — в солидарности с оппозиционными движениями и исключенными, в саморепрезентации в социальных сетях. Революционность сегодня не полагает свержение старого и на его руинах строительства нового. Как видно на примере Майдана, революционность сегодня приводит к перекодированию систем, начиная с языка и заканчивая выстраиванием новой логики отношений. Искусство отказывается от своей автономии и, сближаясь с гражданским обществом, заставляет многих говорить о возвращении времен, когда искусство было лишь формой репрезентации власти. Однако, на мой взгляд, это не так, хотя современные процессы ставят под сомнение наше понимание социального конструкта «художник». Отказываясь от своей привилегии высказывания на территории искусства, предоставляя свою территорию исключенным и социальным группам, лишенным возможности политического высказывания, художник создает ситуацию, когда художественное событие, лишаясь своего пространства, становится событием семантического характера. Возможно, возникает ситуация, в которой каждый становится художником, обретая новое равноправие: и художник, и власть, и исключенные. Векторы активистского искусства в этой ситуации складываются следующим образом: коммуникация художник — власть /язык власти/, коммуникации художник — гражданское общество /формулирование нового языка исключенных, коммуникация художник — художник /выстраивание работающих сообществ/.

Находясь вне системы, художник может свободно пользоваться ее достижениями. Это пиратство, мародерство и все то, что неприемлемо порядком, системой, вне которой можно находиться только недолго или в специальном скафандре, который, впрочем, не будучи порождением системы, крайне ненадежен, поскольку, понятно, сконструирован самопально. Культура и субкультура, официальное и неофициальное — системы отражений, позволяющие почувствовать свободу именно на стыке своего разделения–преодоления мнимой границы. Перпендикуляры бытию создают дополнительные системы координат на границе как на месте,

в котором нет места, но есть событие пространства и времени. Эта новая онтология А. Бадью позволяет представить своего рода пограничную модель искусства, в которой возможность художественного события возникает в момент преодоления институциональной исключенности искусства из социокультурных процессов гражданского общества.

Павел Митенко

Точная позиция в общем движении*

Сегодня 90-е годы, забытые в период «стабильности», вновь появляются в публичных дебатах лишь в качестве политического пугала, призванного отогнать любые мысли о кардинальном преобразовании отношений между людьми. Но кроме ужасов шоковой терапии и распродажи на металлолом производства, это было ещё и время народного воодушевления и стремления к переменам. Ужасы были привнесены в народное движение действиями правительства и мафии, спутницы частной собственности на средства производства. Взгляд на политику как на процесс самоорганизации открывает нам другую перспективу 90-х: десятилетия начала политики, свободы уличных собраний, взрыва культуры, революции в искусстве, новых образовательных учреждений, ослабления медицинского и психиатрического контроля, временной отмены цензуры... Всё это стало возможно не только за счёт воодушевления людей, но и за счёт относительно высокого уровня образования, достаточного количества досуга, множества доступных общественных пространств, оказавшихся в конце советского периода в распоряжении всех желающих. Эти условия существования сегодня уже утеряны. Опыты французского коллектива «Тарнак» — это опыты создания таких условий прямо сейчас, вопреки неолиберальной политике правительства. Это попытки создания жизненных пространств, позволяющих состояться тому захватывающему и раскрепощающему опыту сообщества, который мы утеряли вместе с 90-ми.

Политическое искусство, не будучи ни конвенциональным искусством, ни классической «политикой», а практикой их схождения в ситуации борьбы, различимо на двух уровнях. На уровне развивающихся в определённых ситуациях движений: Ситуационистский интернационал в мае 1968-го, Московский акционизм 90-х, движение «#Занимай» с открытой датой... И на уровне конкретных

* Впервые опубликовано на сайте artinfo.ru

поступков, произнесённых слов, созданных изображений или обстановки, организации пространства… Конкретные, уникальные формы политического искусства рождаются из ситуации, в которой они происходят, потому что политическое искусство происходит, опираясь на могущество коллектива, которое не переносится в готовых формах из одной ситуации в другую, а тесно связано с конкретными условиями существования. На тесной связи практик и тактик с конкретной ситуацией настаивают участники коллектива «Тарнак».

Коллектив «Тарнак» действует в контексте различных широких низовых движений, объединяющих местных жителей и самых различных активистов; совмещающих разные тактики борьбы. Этим они близки действиям многих современных политических групп в России, интегрирующихся в низовые движения. Отличает их создание инфраструктуры движения, общих мест и условий существования; а также отказ от идеологической идентичности ради занятия политической позиции. О формировании этой позиции они рассказали на встрече. Приехавшие в Москву участники коллектива выступали, постоянно передавая слово и продолжая мысли друг друга, прекрасно продемонстрировав умение действовать сообща.

На вопрос, важны ли для них практики искусства и размышления о нём, они ответили, что для них скорее важно искусство связей между людьми и искусство практических умений, чем то, что можно увидеть на выставках современного искусства. И тем не менее, в том, как они действуют в ситуации уличной борьбы или обустраивая пространства коллективной жизни, есть вещи, очень близкие практикам современных художников, которым они не уступают ни в изощренности, ни в рефлексивности, превосходя в способности воплощать мечты в жизнь. Они задают искусству действительно новые горизонты.

Активисты коллектива Тарнак:

Здравствуйте, мы из трёх разных городов, но мы разделяем общую политическую позицию. Когда я говорю о политической позиции, я имею в виду позицию, которая находится над обычным пониманием политического и предполагает революционную перспективу. Чтобы объяснить это, мы расскажем о различных политических движениях, которые сформировали нашу общность.

Участвуя в различных движениях, мы поняли, что все они несут ритм тех событий, реакцией на которые являются. И когда мы

осознали, что всё это составляет непрерывный круговорот, ритмическое движение, мы попытались найти из этого выход. Из желания выйти из этой ритмической логики и родилась необходимость создавать условия, в которых временные достижения политического подъёма смогли бы сохраняться и после его спада.

Так родилась потребность в самоорганизации, самоорганизации на местах и создания подходящих для этого мест. Для увеличения мощи коллектива мы соединили в одно целое три аспекта борьбы: духовный протест, практики повседневной жизни и протест материальный. Важно было создать равновесие всех этих трёх величин. В случае перевеса первого аспекта мы рисковали превратиться в кабинетных интеллектуалов, проводящих жизнь за чашечкой кофе, в случае перевеса второго погрузиться в практики «малых дел», в третьем — стать ещё одной «РАФ».

Отправной точкой нашего движения стали протесты в 2006 году по поводу контрактов первого найма (CPE), ухудшающих положение разных групп трудящихся. В том числе движение охватило и французское студенчество. В стенах университета мы инициировали проведение общих собраний, на которых проходили обсуждения дальнейших действий. Ассамблеи проводились каждый день, здесь студенты пытались для начала понять, чем вообще является для них работа. Во-вторых, это были манифестации и, наконец, оккупации университетов. Так мы вошли в противоречие со студенческими профсоюзами, которые пытались приспособиться к реформе, тогда как мы пытались её преодолеть, бороться с ней (вот выступление о движении против контрактов первого найма (CPE) и роли профсоюзов в нём на конференции «Протестные движения» в Европейском университете в Санкт-Петербурге).

Так мы постепенно пришли к проведению несогласованных акций. Это сразу принесло нам поддержку жителей пригородов, нас стало довольно много, но появилось и много полиции, противодействующей нам. Эта ситуация с практической точки зрения дала ответы на вопросы о насилии или органах государственной власти, которые постоянно обсуждались на собраниях теоретически. Студенты в количестве нескольких сотен человек занимали аудитории и создавали коллективы сопротивления. Это позволяло не только обсуждать повестку следующего дня, но и на практике разбираться в том, как оставить это место за собой, как обеспечить питание, кинопоказы. Так нам удалось ввести политику во все стороны по-

вседневной жизни. Спустя 12 недель борьбы правительство свернуло проведение реформы.

Такой опыт мобилизации уже не мог позволить нам вернуться к обычному течению и повседневным делам прошлой жизни. Отсюда родились первые опыты коллективного, когда мы пытались разобраться, как жить вместе, как общаться, как взаимодействовать друг с другом, рождалась некая среда взаимодействия. Но в результате участия во многих движениях, в том числе и в антиглобалистском движении, родилась и самокритика. Эта самокритика заключалась в том, что мы осознали, как прекрасно подходим под определение «радикалов», которое накладывает на нас пресса, что мы слишком отвечаем ожиданиям, являемся предсказуемыми и понятными для правительства.

Последним заметным движением во Франции стала борьба против повышения пенсионного возраста с 60 до 62 лет. Начали это движение работники нефтеперерабатывающих заводов, которые заблокировали доступ к хранилищам бензина, в результате чего Франция действительно почувствовала проблемы с топливом. Опыт предыдущих движений привёл к тому, что к рабочим присоединились и студенты, увидевшие в их борьбе продолжение собственной борьбы. Каждое утро мы оказывались перед заводами, помогали рабочим материально, приносили им что-то поесть, а ночью устраивали ассамблеи, где обсуждали вопросы, возникающие внутри движения, события, которые должны произойти на следующий день. Обсуждали вне профсоюзов. Это движение было значительно более горизонтальным, чем обычно именно потому, что откинуло профсоюзы, смогло организоваться самостоятельно.

У движения было два основных результата. Во-первых, на 15 дней Франция оказалась без топлива и транспортное сообщение было заблокировано. А когда всё останавливается, всё как раз только и начинается. И второе, мы поняли, что избавились от обычного понимания политики, потому что ясно увидели, что профсоюзы постоянно пытались взаимодействовать с дирекцией заводов, что мешало движению. Насущной необходимостью новой политики стало открытие публичных мест, где люди могли бы общаться, находить друг друга.

Прочувствовав связку повседневного и политического, мы поняли необходимость долгоиграющих мест, где могут происходить наши встречи, происходить регулярно. Также важно было устано-



Ботинки висят на проводах, чтобы остановить движения трамваев

вить связь между движениями в разных населённых пунктах. Между прочим, вы видите перед собой людей, живущих в трёх разных городах во Франции.

В одном из городов мы засквотировали большое здание в центре, где смогли продолжать этот новый опыт совместной жизни после спада общего движения. Несмотря на то, что те несколько человек, которые инициировали это место, сразу разъехались, оно развивалось и без них, правда довольно быстро нас выселила полиция. Но до тех пор крестьяне приезжали и привозили нам овощи, рабочие здесь встречались с учащимися, и все слои населения могли делиться своими представлениями о жизни и о будущем. Результатом взаимодействия стало то, что после выселения несколько сот человек сбросились деньгами, чтобы арендовать новое помещение.

Несмотря на присутствие здесь самых разных инициатив, мы все хотели заниматься практической политикой, без всякого опосредования медиа, напрямую. Нам важно было самоорганизовываться, чтобы обезвредить действие на нас общества потребления. Здесь мы могли делиться опытом, практическими средствами и интересами. Залогом нашей силы было то, что у нас не было центрального органа или идеала, на который бы нам нужно было ориентироваться.

В другом городе мы организовали столовую ещё в 2006 году, после движения против реформы CPE. На практике, помимо об-

суждений, дело всегда касалось еды, пива и всего прочего… Ещё до столовой у нас была политическая общность, мы уже пытались организовать место как общность, точку соединения интересов. И помимо того, что у нас была отличная и очень недорогая еда, мы постоянно проводили обсуждения на самые разные темы, связанные с антиатомным движением, строительством аэропорта под Нантом… Нам удавалось постоянно соединять повседневное с политическим.

В Тарнаке мы приобрели ферму, 40 гектаров в коллективную собственность. Важным отличием Тарнака является то, что если в городах важно было соединить самых разных людей: рабочих, мигрантов… То Тарнак продолжал традицию сопротивления, существующую в этом месте ещё со времён Второй мировой. В этой области существовало мощное партизанские движение, все старики крестьяне имели очень сильную традицию сопротивления. Мы хотели сконцентрировать вместе все наши навыки и создать солидаризирующуюся сеть, которая, начавшись в Тарнаке, распространилась бы на весь район. В Тарнаке живёт около 40 человек, у нас есть ресторан, политическая библиотека, мастерская по производству домов из дерева, чтобы самим строить своё жилище.

В ноябре 2008 года произошли случаи саботажа на железнодорожных путях (здесь вы найдёте информацию об этом случае http://komitet11noyabrya.wordpress.com/). В результате 9 человек из Тарнака были задержаны, и это был один из первых прецедентов приравнивания саботажа к терроризму. Одним из пунктов обвинения было написание книги «Грядущее восстание».

Эта книга была написана коллективно и анонимно, но была подшита к делу, потому что полиция приравняла к терроризму соединение теории и практики. Не имеющее политического послания действие на железнодорожных путях было бы расценено как хулиганство. Но полиция решила снова вернуть на сцену фигуру внутреннего врага.

Вопросы аудитории

Сталкивались ли вы с насилием не со стороны полиции, а со стороны местного населения во время протестов?

Протесты по поводу пенсионной реформы, несмотря на блокады и забастовки, вызывали поддержку такого количества людей, что конфликтов не было. Были только выступления со стороны



Афиша демонстрации у Фонтана невинных в поддержку задержанных жителей коммуны Тарнак

ультраправых и яростных сторонников Саркози, желающих видеть его президентом ещё лет тридцать. Во время студенческого движения ультраправые угрожали студентам битами. Но купленных митингов правых и сторонников Саркози, как это бывает в России, во Франции всё же не было.

Считаете ли вы допустимым сотрудничество с профсоюзами?

Пройти, преодолеть профсоюзную деятельность это значит взаимодействовать не со структурой, а с конкретными людьми, даже если они участвуют в профсоюзной структуре. Важно перейти на уровень человеческих отношений, который должен превзойти уровень идентификации с той или иной организацией. Нельзя сказать, что мы абсолютно отрицаем любое взаимодействие с профсоюзами, например во время блокады станций распределения горючего, присутствие профсоюзных активистов с их членскими билетами защитило нас от противоправных действий полиции и позволило продолжать блокаду. Но мыслить нужно не через профсоюзы, а через связи между конкретными людьми. Необходимо избегать впадения в ту схему, которую всегда старается инстал-

лировать профсоюз, пытаясь стать посредником между людьми на улице и правительством.

Существует ли идеологическая база ваших действий?

Как таковой идеологической или теоретической базы нет, но важно соединение теории и практики. Конечно, все мы что-то читаем, обсуждаем и усвоили некоторый багаж современной мысли, но мы избегаем иссушающего действия теории. Наши действия происходят в наложении практических умений, чувств, мыслей, задач, ощущения, общения, коллективного понимания того, что нужно делать. Но у нас нет никакой идеологии или теории, которой мы чётко следуем в своих действия.

Какие отношения у вас с Федерацией Анархистов Франции, и есть ли у вас собственная организация?

Мы иногда выступаем вместе с анархистами и используем множество анархистских практик, но что касается самой Федерации Анархистов, это быстро старящаяся структура, которая остаётся больше на теоретическом уровне и меньше на практическом. Единственный способ принятия решений невозможен — это всегда следствие конкретной ситуации, как вы могли видеть из наших рассказов, поэтому у нас нет формализованной организационной структуры. Мы живём вместе небольшими коллективами и постоянно ездим к товарищам, так мы поддерживаем связи на уровне личных отношений.

Как организована жизнь на ферме Тарнак? Принятие решений, включение и исключение участников, устройство хозяйства…

Сейчас Тарнак — это уже несколько мест, в которых живут несколько групп. У нас нет конкретного членства и существует возможность переместиться на другую ферму в случае ссоры с участником одного из коллективов. Это пространство, позволяющее приобрести не только близость, но и дистанцию. У нас нет управляющего органа, это горизонтальная сеть, и это вопрос дружбы и отношений, а не директив. Ресторан сам зарабатывает деньги для себя. Некоторые из нас работают время от времени вне Тарнака, иногда уезжая на несколько месяцев, чтобы заработать как можно больше в этот период; важным моментом являются пособия по безработице, которые мы получаем ежемесячно в размере 450 евро.

Как вы заботитесь о безопасности. Не подвергаете ли вы себя опасности, существуя открыто, контактируя с местными жителями? Не явилось ли это причиной ожидаемого рано или поздно в таком случае вторжения?

Следствие по случаю саботажа ещё не закончено. Создание фигуры внутреннего врага привело к распространению множества клише вроде анархистов-автономов или левых-радикалов. Но только наличие множества связей, образовавшихся во время предшествующей борьбы, как непосредственно в Тарнаке, так и за его пределами, позволило заткнуть глотку тем, кого заботила только поставка нового скандала на рынок массмедиа. Мы решили обходиться в Тарнаке без Интернета, мобильных и стационарных телефонов, потому что это самые простые инструменты контроля со стороны спецслужб. Но мы устраиваем большие праздники, куда приезжают множество наших друзей из разных мест, так мы можем свободно общаться.

Есть ли связь с движениями в других странах, с #Оссиру...?

Мы много ездим, бываем в разных странах, но не проводим согласованных действий, для нас важно действовать в конкретном месте, точно.

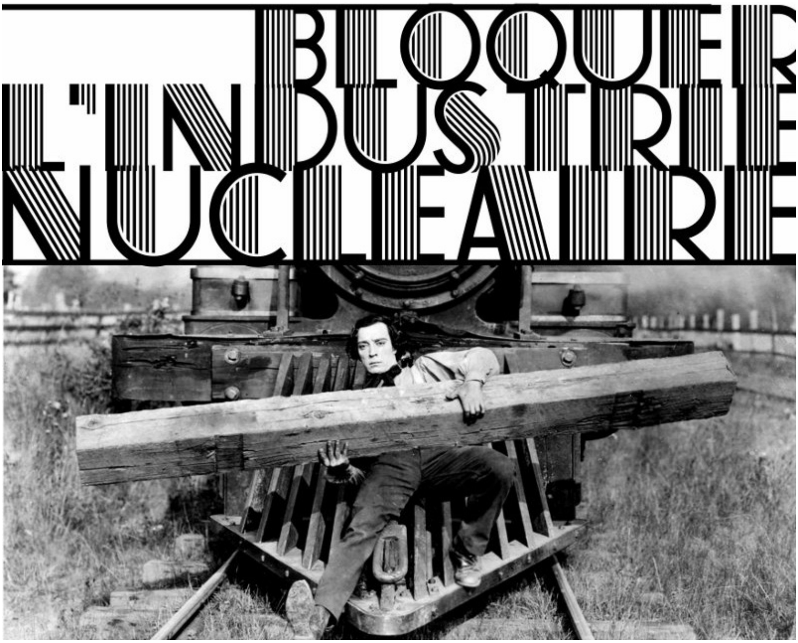
Пользуются ли социальные сети во Франции такой же популярностью как, например, в России?

У нас нет в этом такой необходимости, поскольку в каждом городе или районе есть независимая пресса, и есть много сайтов, где происходит обмен информацией.

Можно еще рассказать об антиядерном движении. Эта тема не замолкает с 70-х годов, но недавно снова вышла на первый план. Вся борьба проходила в тесной связке с движением в Германии. Мы попытались перенять немецкий опыт блокирования поездов с ядерными отходами. Наша идея заключалась в том, чтобы физически заблокировать проход поезда. 300–400 человек участвовало в этом, и такое количество народа было залогом того, что акция не будет воспринята как теракт. Также присутствие такого количества людей и в том числе местных жителей, размывает вопрос о насилии. На несколько часов удалось остановить поезд, несмотря на то, что полиция стянула туда множество сил.

Повстанцы были рассредоточены в разных местах прохождения поезда, и это позволяло действовать неожиданно для полиции. Это была важная борьба, потому что она вызвала большой резонанс повсюду. И во многом повлияла на подъем людей против строительства аэропорта рядом с Нантом.

Дело там заключалось в том, что в связи с планами увеличения потока полётов, они решили построить под Нантом второй аэропорт, несмотря на протест большинства местных жителей. Проект



Афиша для акции блокады поездов с ядерными отходами «Блокируйте атомную индустрию»

был предложен 20 лет назад, и по мере продвижения к его реализации протест всё нарастал. Инициатив было очень много. Сквотирование домов, занятие строительной территории, но все их удалось объединить в одном событии: огромной манифестации, которая длилась всю вторую половину дня. Там было много неожиданных вещей, элементы карнавала, китайский дракон, оставляющий экспрессивные граффити на зданиях банков.

Началось всё с того, что крестьяне приехали на собственных тракторах — это был настоящий парад по всему городу. 200 тракторов проехались по Нанту, а потом блокировали центр города.

В нашем распоряжении оказалась довольно большая часть центра. На площади собрались самые разные политические движения и силы. В отличие от обычной скучной демонстрации все соединились на площади, и произошёл обмен репликами, взглядами на ситуацию и на способы действия. В отличие от обычной манифестации на центральной площади Нанта всю вторую половину дня люди встречались друг с другом, постоянно подходили



Акция против строительства аэропорта

ещё. Это была скорее интенсивная встреча, чем совместное дефиле. Была организована столовая и кафе, чтобы люди могли оставаться столько, сколько им хочется, и чувствовать себя спокойнее.

Вся площадь была окружена полицией, над ней летали вертолёты, но, несмотря на это, нам удавалось делать неожиданные для них вещи. Мы соорудили огромного змея из материи, в него помещалось около 20 человек, незаметно от полиции, под змеем, мы вынимали из мостовой булыжники для баррикад, а на их место сажали различные растения. Очевидно, что под мостовой может находиться не только пляж, но ещё и много других вещей. Мы немного в курсе московской ситуации, здесь всё тоже сильно контролируется полицией, необходимо быть изобретательным, чтобы действовать действительно политически. Нам показалось важным поделиться опытом суммирующего действия, позволяющего соединять самые разные тактики, действовать вместе и создавать пространства и связи солидарности.

Илья Фальковский

Скелеты, свобода и социальная графика*

Приехав в Мехико, я остановился у своего одноклассника, профессора математики. Сам он — выходец из России, но его жена Карла — мексиканка, специалист по искусству ацтеков. Без нее хождение по антропологическим музеям потеряло бы всякий смысл: что толку лицезреть камни грубой формы с выточенными на них непонятными рисунками. Все мои попытки разгадать, что они значат, оставались безуспешными. А с помощью Карлы эти рисунки оборачивались пиктограммами, и соседствующие друг с другом изображения огня и воды соединялись в слово «война».

В Мексике четыре основных культурных пласта — доиспанский, колониальный, национальный и революционный. Меня как любого левака, понятное дело, больше интересовали первый и последний. Если Карла изучает преиспанскую культуру, то ее муж оказался дока в области революционной. Он коллекционирует искусство современных политических художников. В первый же вечер моего пребывания Яков бережно извлек из шкафа и предъявил мне картинку, на которой двое мужчин задорно и яростно кромсали друг друга ножами. Работа принадлежала перу художника Адольфо Мешиака, одного из последних представителей группы TGP — Taller de Grafica Popular («Мастерская народной графики»). С TGP связана другая мучившая меня загадка, уже не из сферы расшифровки пиктограмм. Долгое время я ломал голову, почему первое покушение на Троцкого, организованное Сикейросом, оказалось неудачным, и в него не попала ни одна пуля, выпущенная толпой из двадцати нападавших? Выяснилось, что большая часть заговорщиков были художниками, а двое из руководителей, Луис Ареналь и Антонио Пужоль — участниками группы TGP. Никто из них никогда не держал в руках оружия и не умел стрелять.

* Впервые опубликовано в журнале «Диалог искусств», № 4, 2013.

И члены TGP и муралист Сикейрос входили в одну Лигу революционных писателей и художников, в декларации которой говорилось, что она «состоит на службе рабочего класса против действующего капиталистического режима и пагубных последствий кризиса и вырождения, ведущих к фашизму, империализму и войне». Сикейрос готовил свой заговор в ателье «Мастерской народной графики». Здесь он и его люди наклеили фальшивые усы, переоделись в полицейскую форму и вооружились пистолетами. После покушения лидер TGP Леопольдо Мендес был на несколько дней арестован. С тех пор холодок пробежал между ним, Сикейросом и остальными участниками покушения: Мендес не знал о готовившемся нападении, его беременная жена тяжело перенесла его арест. Он посчитал, что компартия сознательно не предупредила его, решив им пожертвовать. Все последующее время его отношения с Сикейросом и другими муралистами оставались прохладными. Но от своих принципов участники TGP никогда не отступали — в годы войны поддерживали Советский Союз, продолжая быть рьяными антифашистами и борцами за права рабочих. Именно в эти годы их творчество достигло своего пика, вылившись в серию замечательных плакатов военной тематики.

Графическая традиция постеров TGP находит истоки в XIX веке, когда начали печатать листовки с графикой и куплетами «корридос» и расклеивать их на стенах. В этом жанре работал художник Мануэль Манилья, а после него более известный Хосе Гуадалупе Посада. Манилья и Посада первыми включили в свое творчество «калаверас» — сатирические изображения политиков и других персон в виде скелетов, соединив тем самым социальное искусство и символику популярного в Мексике праздника День мертвых. Этот праздник восходит к ацтекскому почитанию богини смерти Миктлансиуатль, впоследствии поглощенному христианской традицией и превратившемуся в День мертвых.

Образы «калаверас» используют в своем творчестве и участники TGP, и представитель нынешнего поколения мексиканских художников, мировая знаменитость, Франсиско Толедо. Толедо живет в своем родном южном штате Оахака. Он активно занимается социальной деятельностью. Так несколько лет назад он воспротивился строительству «Макдональдса» в столице штата. По инициативе Толедо на месте будущего здания американского общепита выстроились ряды столов с национальной мексиканской едой, призванные доказать ее преимущество над пищей могуществен-



Работа Адольфо Мешиака

ного северного соседа. Акция удалась, и возведение «Макдональдса» было отменено.

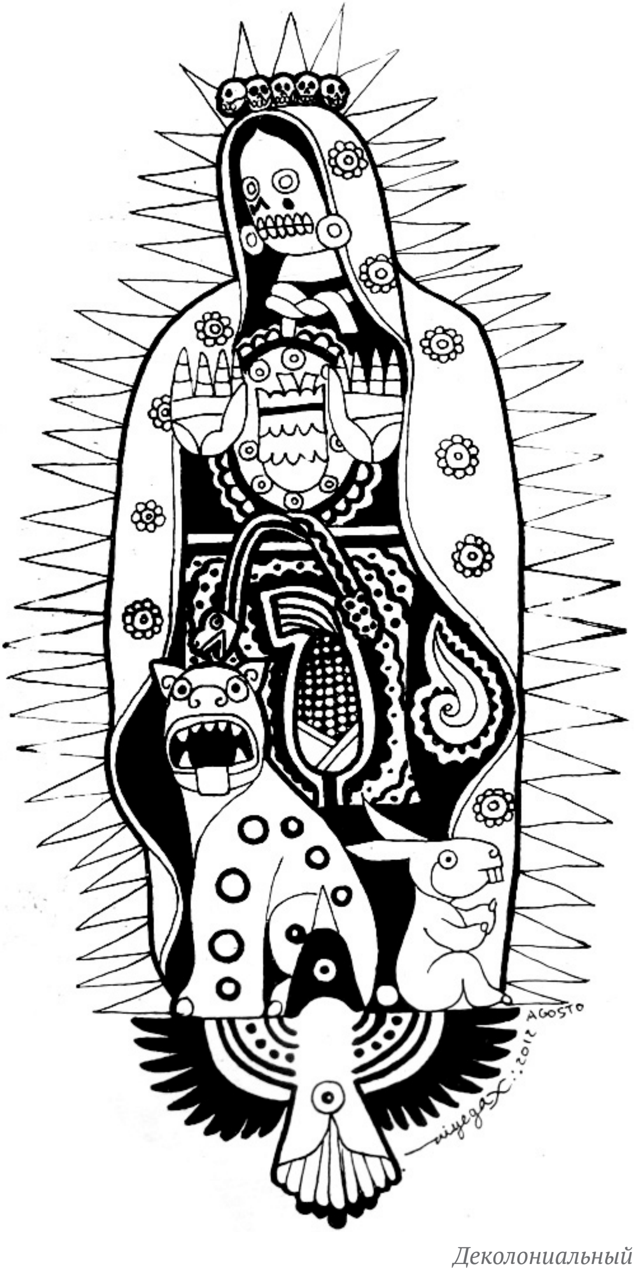
Толедо стремится сделать искусство народным и доступным, вернув его из музеев простому потребителю. Мы побывали на его Фабрике бумаги, расположенной в горной деревушке Сан-Агустин Этла. На самом деле это не фабрика, а просто мастерская печати и музей современного искусства, размещенные в бывшем здании ткацкой фабрики. Стены мастерской украшают декоративные змеи с рисунками Толедо и других художников. На работах Толедо, ручным образом напечатанных на волокнистой бумаге из грушевидных плодов сейбы, изображены характерные скелетики, в разных позах совокупляющиеся друг с другом. Вообще, на мой взгляд, выставки такого художника как Толедо вряд ли были бы возможны в нашей стране, а сам он мог бы загреметь в тюрьму статьям по пяти — оскорбление действующей власти, президента, религии, порнография и пропаганда гомосексуализма. На его картинах прелюбодействуют не только скелетики, но и мужчины с лицами львов или котов, или черепаха и женщина с лицом коровы, лошади и люди испражняются под мексиканским флагом, а Пресвятая Дева спасает президента Хуареса от кузнечиков. Неподписанные



Граффити «Сапатист и сапатистка»

работы Толедо и его товарищей практически бесплатно расходятся по многочисленным галереям Мексики. Те, что носят на себе автограф маэстро, стоят, разумеется, подороже, но все равно в доступных пределах. Уходить из мастерской с пустыми руками не хотелось, я не удержался и приобрел подписанную картинку Хосе Альвареса — издалека ее можно было принять за натюрморт, только вместо кувшина, скажем, с яблоками на ней были запечатлены муха и экскременты.

Музейный художник Толедо оказывается недостаточно радикален для следующего за ним поколения его земляков. Несколько лет назад в Оахаке вспыхнуло восстание. Тогда из города были изгнаны представители закона, и власть взяла в руки Народная ассамблея. Художники вышли на улицы помогать демонстрантам: они украшали стены домов политическими граффити, превращали традиционные скульптуры скелетов в памятники погибшим и посвящали им песчаные фрески на асфальте — «тапетес». Стилистически и идейно испытавшие на себе влияние трех предыдущих поколений социальных художников — карикатуриста Посады, муралистов Сикейроса, Риверы, Ороско и графиков TGP, живописца, графика и скульптора Толедо — в своих действиях

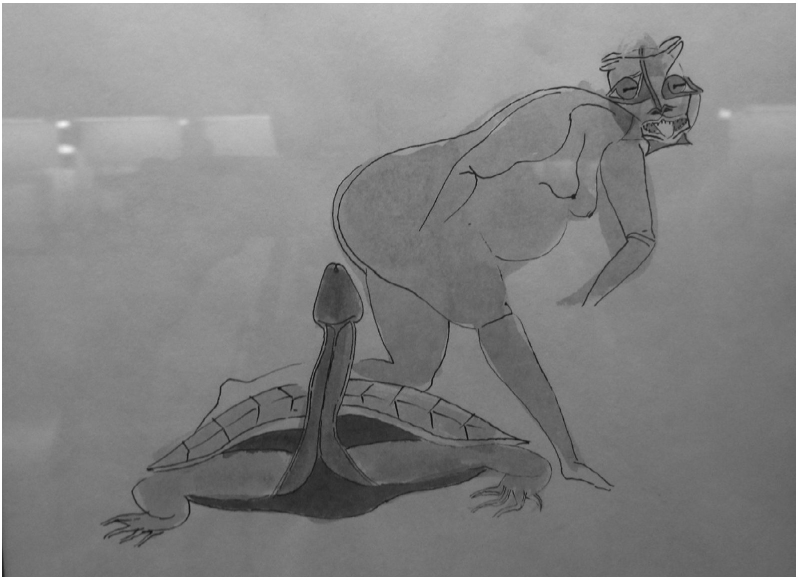


Деколониальный постер

они пошли куда дальше. Муралистов они критиковали, например, за то, что те, провозглашая свое искусство революционным, на самом деле, творили его не для простых сограждан, а по заказу государственных институций, и расписывали своими фресками стены закрытых для посторонних университетов и частных зданий. Участники TGP по духу были им ближе, но и тут есть разительное отличие — формально провозглашая коллективность, каждый из членов TGP подписывал свои произведения, тем самым работая на собственный имидж. Оахакские же художники-граффитисты на деле перешли от индивидуальности к коллективным принципам работы и отказались от личных подписей. Еще до того, как восстание проиграло и в город вернулись правительственные войска, они успели объединиться в Ассамблею революционных художников Оахаки — ASARO. Их манифест гласил: «Наша миссия в том, чтобы выплеснуть нашу художественную экспрессию на улицы и в общественные пространства, для того чтобы люди узнали о социальной природе современной формы угнетения, с которой они сталкиваются». Тем, кто вышел на улицы, и Толедо, разумеется, кажется чересчур элитарным. Именно Толедо предложил им участвовать в выставке в Оахакском институте графического искусства. Тогда кто-то из них отказался и откололся от ASARO, но основная масса граффитистов тем не менее приняла его предложение.

После этого началась длинная полоса поиска и раздумий, характерная и для российских активистов. Что честнее — участвовать в институциональных выставках, используя их как площадки для пропаганды своих взглядов, или в этом случае они поглотят тебя, поэтому необходимо с ними сражаться, уйдя в кардинально другие пространства? Но художник всегда остается художником, он не может не делиться со зрителем своим творчеством и не получать от него обратной реакции, поэтому итогом размышлений ASARO стал третий, «мелкобуржуазный» путь. Уйдя из чужих пространств, они открыли собственное — Espacio Zapata, в котором продают свои работы и устраивают воркшопы.

В Оахаке есть места, где до сих пор говорят только на индейских языках и куда, по рассказам, никогда не ступала нога колониста. Здесь сильны анархо-туземные традиции, некоторыми сельскими общинами управляют советы, состоящие из людей, в головах которых традиционные взгляды уживаются с леворадикальными. Уроженцем Оахаки был и крупнейший теоретик мексиканского



Работа Франсиско Толедо

анархизма Рикардо Флорес Магон, имя которого до сих пор чтут местные активисты.

Гуляя ночью по стиснутой между гор столице штата, я спросил своего нового знакомца Рамиро, почему почти каждый встреченный мной в городке человек представляется поэтом, художником или активистом. «Творчество — это свобода,— ответил он, глядя на звезды,— а свобода у нас в крови».

Татьяна Волкова

Арт-Абай*

«По данным компетентных источников, политическое решение о разгоне лагеря протеста на Чистопрудном бульваре в Москве уже принято. Однако это распоряжение пока с открытой датой — властные структуры не могут определиться со временем спецоперации»,— сообщают СМИ.

В то, что лагерь протеста останется существовать на постоянной основе в Москве, как это происходит в других цивилизованных странах, верится с трудом. Однако мне не очень понятно так же, как, видимо, и властям, что теперь может остановить активистов лагеря. Активистов, которых три дня непрерывно винтили, гоняя по площадям и скверам, пока не кончились автозаки и спецприемники, а также воля омоновцев. И полицейское государство отступило перед несколькими сотнями маргиналов, ночующих на бульварах и в отделениях полиции за свободу выбора. «Винтаж» кончился, радикалы, сделав свое дело, ушли отсыпаться, но теперь в лагере уже несколько тысяч человек — активисты, творческая интеллигенция, студенты, хипстеры, фрики, а также и просто праздно шатающиеся по городу в поисках романтики и приключений.

Когда закончился саспенс и лагерь перешел в следующую фазу своего существования, многочасовые стояния на одном месте стали утомительными. Появилась необходимость в некоей программе — как политической, так и просто программе заполнения досуга, то есть культурной. В ожидании омоновской зачистки песни Цоя и «Бременских музыкантов» звучали свежо и актуально, но в режиме мирного лагеря протеста стиль КСП начал выглядеть странно.

Надо сказать, что продвинутые деятели культуры давно были готовы ответить на подобный запрос общества, имея уже сформировавшийся ответ — нести искусство в массы. С декабря меся-

* Впервые опубликовано на сайте журнала «Артгид» (www.artguide.com) 14 мая 2012.



ца они выходили на митинги, организовывали акции поддержки политзаключенных, работали наблюдателями на выборах. После этой встречи искусства с политикой был сформулирован манифест, призывающий к повороту к утилитарному и просветительскому искусству.

Сложно представить себе лучший случай это продемонстрировать, чем протестное стояние на Чистых прудах. Уже во второй вечер мирного существования лагеря выступил ансамбль активистской музыки «Аркадий Коц». Через день акустический концерт дали Василий Шумов и группа «Центр», потом музыкальный перформанс устроила группа I.H.N.A.B.T.B. Прогулка известных литераторов превратилась в многотысячное бульварное шествие от Пушкина до Абая Кунанбаева. Активист Матвей Крылов (Скиф) организовал у памятника казахскому поэту внеочередной поэтический фестиваль «Маяковские чтения».

Инициативная группа активистов и художников взялась за координацию событий и решение практических вопросов жизни лагеря в формате ассамблеи. Были созданы инфоцентр, группы агитации и творческих инициатив, организованы постоянно действующие тематические циклы лекций и дискуссий. Неотъемлемой частью программы стало участие в кампании поддержки группы Pussy Riot, альтернативный гражданский лагерь раскинулся у Мосгорсуда.



Мы — проект ЖИР совместно с галереей noart — открыли серию мобильных выставок «Арт-Абай», которую начала Виктория Ломаско с графическим репортажем «Майские праздники». Идея этих выставок — не просто показ работ, но и общение с участниками лагеря, вовлечение их в художественный процесс, поэтому во время открытия выставки пройдет мастер-класс художницы, в котором смогут принять участие все желающие.

В рамках проекта «Арт-Абай» помимо выставок известных художников-активистов мы занимались поиском новых имен, молодых авторов, работающих с темой становления гражданского общества в России. Лагерь на Чистых прудах, который стал точкой сбора интеллектуальных ресурсов, а также местом консолидации всех активистских кругов, включая арт-сообщество.

Ведь место и роль актуального художника на фоне мировых общественно-политических событий меняются. Новые технологии позволяют сегодня любому участнику событий становиться медиахудожником, а роль «профессиональных» художников теперь сводится к позиции фасилитаторов, посредников, катализаторов самоактуализации граждан и процессов культурной демократизации.

На мой взгляд, самое неблагодарное занятие сейчас — это делать прогнозы на будущее. Еще десять дней назад ни одна гадалка не предсказала бы, что дело примет такой оборот, какой мы име-



ем сейчас,— гражданский лагерь сопротивления в центре Москвы. И даже при самом неблагоприятном сценарии развития событий этот опыт останется одним из самых ярких и плодотворных в новейшей истории искусства.

Постскриптум. Февраль 2014

Лагерь на Чистых был ликвидирован через три дня после открытия выставки Виктории Ломаско «Будни Оккупай Абай»*. Все эти дни вокруг стендов с работами круглыми сутками толпились люди, Вика провела со зрителями мастер-класс по репортажной графике и впоследствии назвала этот проект лучшей выставкой в своей жизни, так как ей удалось показать работы о текущих событиях их непосредственным участникам в месте их создания.

После зачистки стояния на Чистых «Арт-Абай» вслед за лагерем переместился на Баррикадную площадь, где были показаны выставки и проведены мастер-классы по комиксу Алексея Иорша «Оккупай Мозг», Хихуса «На баррикады мы все пойдем и за свободу покалечимся и умрем», а также «Вы сами уйдете или вас выносить?» сестер Любы и Тамары Крутенко, с которыми мы познакомились в лагере. После разгона «Оккупай Баррикады» движение

* Илл.: Виктория Ломаско. «Будни Оккупай Абай». 2012. Графический репортаж



переместилось на Старый Арбат, где в рамках проекта «Арт-Абай» прошли «Памятниковая ночь Абая» и священнодействие Лехи Гариковича «Спасите белого дельфина!». После этого состоялась коллективная выставка в поддержку группы Pussy Riot «Арт-Абай. AfterParty»: выставка работ из Party Riot Bus@# напротив лагеря «Оккупай суд» у здания Мосгорсуда. На июньский митинг «Свободу узникам 6 мая!» проект «Арт-Абай» вышел с мобильной выставкой в поддержку заключенных по «Болотному делу».

«Оккупай Москва» логичным образом воспроизвело структуру протестных движений в Европе и Америке, строящихся на принципах самоорганизации и горизонтальной системе принятия решений. Эти идеи оказали большое влияние на развитие активистского движения и в частности на наш фестиваль активистского искусства «МедиаУдар», который был горизонтализован и децентрализован летом 2012 года и теперь формируется по принципу самоорганизации рабочей группы, локализуясь в разных точках России.

Антон Николаев

Бомбилы-передвижники

Отчет о поездках по малым городам России

Бомбилы-передвижники — название артивистского экспериментального проекта, в ходе которого мы с партнером по группе «Бомбилы» Александром Супергероем Россихиным ездили по малым городам России с целью понять смысл страны и найти язык для описания реальности. Эти поездки были отмечены деятельным участием художников Владимира Дубоссарского и Виктории Ломаско и привели к созданию нескольких десятков видеоработ и графических листов разного авторства и качества. Название «бомбилы-передвижники» также принадлежит Владимиру Дубоссарскому, что вкупе с финансовой поддержкой, консультированием и вниманием делает его полноценным продюсером. Общий пафос — критика избыточной централизации страны, которая, с одной стороны, оттягивает ресурсы у райцентров, в свою очередь превращая крупнейшие города в своеобразные адцентры (образец бомбильского юмора), в которых население отрывается от своих корней.

Идея проекта, посвященного изучению страны с помощью поездок в районные центры, сформировалась не сразу. Первоначальным толчком была прочитанная в конце 90-х заметка урбаниста Вячеслава Глазычева. Исследователь отметил интересный факт (на материале малых городов Поволжья): дикий разброс цен на услуги, связанные с досугом: билет на дискотеку, кино, стоимость визита к проститутке и т.п., причем эти цены могли отличаться в десятки раз в разных райцентрах без корреляции с уровнем жизни и прочими социальными показателями.

Поскольку мы с Супергероем, будучи студентами факультета почвоведения МГУ, и так постоянно мотались по летним практикам, организация небольшой экспедиции упиралась лишь в цены на бензин и еду в недорогих придорожных кафешках, к которым мы испытывали особую любовь. Позже мы организовали не-

большую экспедицию в Калужскую область, чтобы снять фильм «Скромное обаяние Борща», роуд-муви с элементами мюзикла, в котором рассказывается о том, что бомбила на трассе всегда найдет что покушать, в отличие от известных бунюэлевских героев.

Но это было позже, а тогда мы с Сашей организовали несколько поездок вглубь страны, сперва пытаясь оформить их как журналистские командировки. В одной из таких первых попыток, мы отвозили чеченским беженцам, обосновавшимся лагерем в тверском селе Серебряники, собранные для них волонтерами неправительственных организаций продовольствие и еду. По материалам поездки была сделана инсталляция для выставки «Субъективное время», которая прошла в сентябре 2005 года в галерее «Марс» под кураторством Василины Аллахвердиевой. Мы выставили на суд зрителей отчет о поездке, которую представляли в качестве мистического жеста, который должен прекратить террористические акты. Приблизительно в то же время мы сформулировали наш первый манифест о том, что жизнь в машине (в тот период мы с Сашей жили в машине) выводит человека из паутины социальных связей и дает новую оптику восприятия реальности. Также было принято решение отказаться от идеи с гонорарами за статью, как отвлекающую от основной цели экспедиций.

Примерно в это же время я познакомился с видеоработами Владимира Дубосарского, которые сильнейшим образом на нас повлияли: художник показал как можно с помощью малобюджетной камеры или даже сотового телефона тончайше описывать реальность. На какое-то время мы с Александром оставили эту тему — сначала работали на проекте «Верю», потом увлеклись уличным акционизмом. Однако, после того как товарищи из группы «Война» сделали «Пир» в метро, стало понятно, что с уличным акционизмом коллеги справятся и без нас. Мы вернулись к идее провинциальных поездок, заявив на профсоюзном собрании, что бомбилы отказываются от акционизма в пользу арт-группы «Война» и уходят в провинциальный проект, в котором меняют тактику линейных провокаций на фиксацию реальности. Опираясь на данные Глазычева, я пытался объяснить, что за годы прошедшие со времени распада Союза, жизнь в центре и провинции разошлась настолько, что для столичных жителей жизнь провинциалов представляется непрекращающимся перформансом. Этот перманентный перформанс ценен сам по себе и не нуждается в дополнительных провокациях

со стороны художников, но требует вчувствования, особого художественного отношения.

На первом этапе мы всерьез пытались искать теоретические основания. В 2007 году мы с Супергероем сформулировали рамку проекта как попытку соотнести собственную невменяемость (отсылка к Фуко) с невменяемостью страновой. Как было сказано в манифесте проекта, «точки этой страновой невменяемости спорадически разбросаны по городам третьего уровня — райцентрам, местам, где обрывается имперская инфраструктура. И там, где эта инфраструктура (дороги, связь, система осуществления власти), которую иногда хочется сравнить с проводами, заканчивается, получаются такие места, где люди как бы повисают на обрывках проводов, иногда даже оголенных, и эту невменяемость чувствуют непосредственно руками и телами, по которым периодически бьют разряды бессмысленного тока. Что с этим делать из центра совершенно непонятно — нужно ехать самим и налаживать коммуникацию. Хотя бы на уровне культурного обмена. Они знают язык нашего общения, потому что получили стандартизованное образование, а мы их — нет».

Позже выяснилось, что этот проект практически идеально укладывается в логику деколонизации разрабатываемой целым рядом латиноамериканских мыслителей. При этом в России существует замечательный популяризатор этих испаноязычных теорий — Мадина Тлостанова. Более того, Мадина рассказала нам, что применение логик деколонизации по отношению к провинциальным сообществам в России обсуждалась на их конференциях.

Первая экспедиция бомбил-передвижников была в Ржев. Еще в 2002 году я был в городке в командировке для того, чтобы собрать материал для статьи о конфликте вокруг немецкого кладбища. Город показался мне квинтэссенцией провинциальной заброшенности. Также к визиту в Ржев подвигло знакомство с местным журналистом Павлом Бронштейном, бессеребреником-энтузиастом, популяризатором андеграундной жизни. Павел познакомил нас с местными рок-звездами: обладательницей не по-женски хриплого баса Любовью Колесник и индустриал-панком Скуби. Про каждого из них мы сняли сюжет, раскрывающий характер: Любу было достаточно отснять на репетиции, со Скуби был придуман видеофельетон о том, что в городе не осталось ни одного кинотеатра и поэтому эмо-бои вынуждены натирать себе глаза луком, поскольку в кинотеатре, где раньше шли слезливые фильмы, обвалилась стена.

Материалы первой поездки заинтересовали Володю Дубосарского, который выделил нам деньги на следующую. В ноябре мы снова поехали в Ржев, где сняли достаточно материала, чтобы сделать сорокаминутный фильм «Ржевская оттепель». Лейтмотивом фильма служит музыка Егора Летова, после смерти которого (когда фильм монтировался, Егор еще жил) стало понятно, что именно его творчество наиболее адекватно выражает душу российской глубинки. Кроме медитативных кадров депрессивного Ржева в фильме показаны и жители города: стареющий сектант-евангелист Саша Неунываев, отсидевший десять лет за то, что убил человека в Магадане, рок-музыкант Скуби и оставшийся неизвестным авторам фильма создатель павильончика «Вера Ника», напоминающий одновременно культовое сооружение тоталитарной секты и музей современного искусства. Отсмотрев материал, Дубосарский принял неожиданное и приятное для нас решение присоединиться к следующей экспедиции, у которой тогда уже сложился формат: сделать показ видео бомбил местному андеграунду, во время которого разговорить людей и найти сюжет для следующей съемки — клип о каком-то местном герое, так сказать носителе страновой невменяемости. Позже, в декабре 2009 в галерее ЖИР мы воспроизвели эту модель в выставочном пространстве, где в качестве героев выступили радикальные московские поэты Михаил Кедреновский и Арсений Молчанов (Арс-Пегас).

После Ефремовской поездки Саша Супергерой отошел от искусства, и я начал разрабатывать провинциальную тему самостоятельно. В Ижевске, не в последнюю очередь благодаря поддержке со стороны Энвиля Касимова, Сергея Орлова, Ирины Махановой, Натальи Боголюбской и арт-группы «Археоптерикс», была проведена большая работа, из которой особенно хотелось бы выделить комикс Татьяны Фасхутдиновой о нелегкой судьбе инвалида-колясочника и работу со школьниками поселка Якшурбодья, где ребятам, вооруженным видеокамерами и ноутбуком с монтажной программой, удалось отстоять право на бесплатный проезд до места учебы. В Новосибирске я самостоятельно освоил графику и даже подготовил первую свою книгу «Внутри».

В марте 2010 года мы с Супергероем решили дать друг другу шанс и организовать экспедицию в Кузнецк Пензенской области в гости к певцу и композитору Дмитрию Тюленеву. С собой было решено взять режиссера Степана Гольдберга, что избавило бы нас от необходимости постоянно снимать друг друга. Поездка вышла

очень депрессивной: Дима много пил и явно потерял интерес ко всему происходящему. На обратном пути нашу машину занесло на противоположную полосу, и мы чудом не залетели под колеса проносящейся фуры. Через год после поездки не стало Димы, короткометражный фильм Гольдберга стал своеобразной эпитафией. Проект просуществовавший три года было решено завершить, по поводу чего не было особого сожаления, поскольку гипотезы, подтолкнувшие этот проект к осуществлению, были обкатаны достаточно для использования в других проектах, пафос интереса к провинции и децентрализации был вполне внятно сартикулирован, а новый для России активистский (социальное искусство, связанное с активизмом) жанр сформирован.

В данный момент Владимир Дубосарский готовит полуторачасовой фильм об экспедиции в Ефремов (Тульская область), который достаточно подробно рассказывает о третьей (ефремовской) экспедиции. Из ефремовских видеоработ сохранились (к сожалению, изрядная часть архива была утрачена): «Первый хэппенинг в городе Ефремов» (отчет об хэппенинге бомбил на колхозном рынке) и «ВИА Хип-Хоп» (клип группы). Полнометражный фильм Дубосарского будет включать и ряд других сюжетов: о местном поэте, который боится, что приехавшие из столицы украдут его стихи, лидере металлической группы, признающемся, что на самом деле все, о чем он мечтает — это домик на берегу реки. Ожидается, что именно фильм станет квинтэссенцией проекта: его логика предполагает доминирование процесса над результатом, поэтому любые внешние фиксации становятся не менее важными чем то, что делали сами бомбилы. Интересно, что актуализируется и практика (тот самый «процесс-важнее-чем результат»).

Павел Митенко

Найти революцию в Бишкеке, чтобы выйти за границы искусства

Когда я ехал в послереволюционный Бишкек, я ожидал застать там бурлящую, подвижную жизнь множества коллективов и публичных пространств, я ожидал увидеть искусство, стремящееся реализоваться в жизни между людьми. В первом я не ошибся. Но художники играли только роли ироничных или возвышенных комментаторов. Прошлая революция стала для них шагом к проведению связей между творчеством и совместной жизнью, кто-то вышел на улицу, активисты осваивали форму акций. Новая революция, как и для многих других представителей среднего класса, оказалась связана скорее с разочарованием. Некоторые и в этот раз были на улице, выступали на стороне восстания, выходили на площадь попинать ментов и потом возвращались из дома опять, когда узнавали, что нужна помощь раненым, но в искусстве смотрели на революцию со стороны. Политика и искусство оставались разделены для них. Меня же вдохновляло предчувствие участия в послереволюционном становлении, а не возможность быть наблюдателем.

Но как? Момент восстания позади, нет сомнений, что в этой жаркой и свободолюбивой стране, где весомого артикулированного внекапиталистического политического движения просто не существует, временная победа осталась за буржуазной оппозицией и перспективы, открытые ею, это парламентская республика вместо президентской, женщина-президент, реформы и седативная президентская риторика с горбачёвскими интонациями. Противостояли же ей стремящиеся воплотить представления о сильной власти мужчины. В чём же тогда мне предстояло участвовать?

Я долго работал над тем, чтобы устроить на центральной площади города, в сожжённом восстанием здании генеральной прокуратуры, «Контору желания». Чтобы во время предвыборной гонки, когда все деньги страны работают на то, чтобы вновь отнять у людей голос и возможность самим влиять на свою жизнь, именно в этот момент дать слово желаниям горожан, всех посе-

тителей главной площади Бишкека. И сделать это слово публичным. Но осуществление этой идеи требовало от меня всё больше и больше компромиссов, и наконец, я понял, что это невозможно во время выборов. Даже в этой стране, где только что победила революция, публичное слово не может принадлежать любому, а оставшийся в своём кресле прокурор не отдаст своих бывших владений даже на один день во власть желания.

Но за жалким спектаклем предвыборной агитации, когда ужимки плохих актёров пытались скрыть от одураченной публики тот нехитрый смысл происходящего на сцене публичного, что обладатели крупного капитала борются за возможность лоббировать свои интересы в парламенте, а горстка лидеров объединяется в зависимости от своей возможности помочь им в этом и от своих амбиций власти над другими, но никогда не власти вместе с ними... За грязным попустительством ошских властей, открывшим ящик Пандоры этнотизованного конфликта, на котором делают политический капитал правые... За всем этим для меня открывалось мощное течение остающейся в тени настоящей политики, того, что могло бы стать таковой. В Бишкеке, где юноши купаются в бассейне на центральной площади, где бездомные сбивают замки, ставят новые и живут в обрамлённом снаружи гранитом огромном подвале под статуей Свободы у дома правительства, и никакому менту нет до этого дела, я узнал больше о саманном поясе, выросшем там, где ток внутренней миграции впадает в столицу, когда люди собравшись вместе, занимают земли где-то на окраине города. Затем, на празднике, устроенном в честь обретения нового жизненного пространства, они дают имя своему поселению и строят дома прямо из насыщенной глиной земли, где есть такой посёлок, в котором уже пять лет они живут совершенно дикой жизнью без воды, электричества, без каких-либо государственных учреждений и милиции. И я был там, но это другая история.

Я познакомился с десятками людей из Бишкека. Левые активисты здесь находятся ещё в цепких объятьях любви к прошлому, революционной символике прошедшей эпохи и предпочитают действовать на центральных площадях. Молодые социальные активисты, наоборот, большие прагматики. А 48 молодёжных организаций, стихийно образованных на волне революции и объединённых в Совет молодёжи Кыргызстана, провозгласили себя вне политики, что не помешало им в щедрый предвыборный месяц на время забыть этот принцип. Так или иначе, но никого их тех,

с кем я успел на тот момент познакомиться, не убедил мой интерес к самоорганизации, а идею сделать что-то вместе с жителями общежития поддержали только художники и поэты. И значит, всё, что я мог инициировать, было реализацией искусства в одном из тех мест, где происходила настоящая низовая городская политика, где люди отвоёвывали кусочек жизненного пространства, противореча интересам крупного капитала, пожелавшего положить его в свой карман. И это не так мало.

Почти в центре города мы вместе с местными художниками нашли недостроенное здание общежития, которое пятнадцать лет назад заняли мигранты из беднейших районов страны. Это единственный сквот в Бишкеке. Впрочем, не имеющий никакой политической платформы, кроме нужды в лучшей жизни. Всё это время жители находились под постоянно нависающей угрозой выселения, и в 2006 году её осуществил ОМОН. Вход в здание был заварен шпалами. Зимой, под снегом, они жили в палатках прямо во дворе. Когда от переохлаждения умер маленький ребёнок, их пустили обратно. Но теперь за пребывание в доме, где не было тогда ни электричества, ни воды, им нужно было платить. Так продолжалось какое-то время, но хозяев у каждой квартиры становилось всё больше и больше, и эту постыдную роль хозяина — ведь это была не больше чем роль — часто играли чиновники местной городской службы. Каждый из тех, кто выдавал себя за хозяина, требовал платить именно ему, но ни у кого из них не было документов, удостоверяющих это особое право. Иногда на то, чтобы быть хозяевами одной квартиры, претендовали сразу шесть человек. Тогда терпение лопнуло. И никто из них больше не получил ни сома. Судебные преследования, конечно, не были прекращены, заседания проходили регулярно, но ОМОН взял паузу. Тем временем люди заводили семьи, рожали детей, провели электричество и сделали ремонты в квартирах. И когда недвижимость таким образом возросла в цене, те, кто пытался выдавать себя за хозяев, снова спустили ОМОН. Жители встретили их с ведрами, наполненными бензином, и угрожали спалить дом дотла. Тогда, до окончания предвыборной гонки, их оставили в покое. Это было в июне.

Когда я впервые оказался у этого здания, жару августа уже сменило сентябрьское тепло. Напротив входа курили двое мужчин в возрасте. Их сильно потрепала жизнь. Очки с толстыми линзами, делавшие глаза одного невероятно большими, не делали их немного яснее. Оплывшее лицо другого внушало не больше доверия.

— Мы ничего не знаем. Кыргызская нация захватила. Не ходи туда, набросятся. И что ты здесь забыл!?

Мои худшие опасения подтверждались. Нечто подобное мне говорили мои знакомые: опасное место, где лучше не бывать вечером. Когда я зашёл внутрь, у входа играли маленькие дети. Я стал подниматься по лестнице наверх. И в этом не самом чистом в мире подъезде, где только в нескольких окнах есть стёкла, где при каждом дожде вода струится по лестнице, я увидел поднимающуюся вверх девочку в белоснежной рубашке и колготках, с белым бантом в волосах, на спине которой висел огромный красный ранец с жёлтой надписью Dior. Поднявшись до конца, я обнаружил, что над лестницей нет крыши.

Я начал заходить в квартиры, и говорить, и встречать людей. В одной из квартир мне вручили телефон, голос из которого назначил встречу на выходных, чтобы я узнал, что же здесь случилось. Это была Айгуль, женщина, которая ведёт все судебные дела. Позже я познакомился с Зарлыком,— он держался немного в стороне от событий, но был активнее всех других мужчин, просто игнорирующих общие дела. Зарлык хорошо объяснил мне, что здесь происходит. Мы стали приезжать в этот дом и решили действовать здесь. Где активность людей происходит за пределами общественных регламентаций, где они живут скорее большим, сложным, противоречивым коллективом, чем частной жизнью семьи, где они сами способны организовывать свою жизнь и где эти самостоятельные формы жизни смыкаются с чудовищной неприспособленностью для них архитектурного, юридического, интеллектуального, чувственного пространства города. Здесь люди сразу согласились действовать вместе с нами. «Проблема не в том, что люди живут более или менее бедно, но в том, что их жизнь всегда находится вне их контроля». Но здесь люди боролись за этот контроль. Мы решили поддержать эту форму жизни. Узнать о ней больше.

Авангардисты начала века провозглашали: искусство — в жизнь! Сегодня ясно, они были слишком зависимы от логики искусства, как разделённо существующей дисциплины, в своём самосознании ещё зависимой от логики религиозного служения, как будто оказавшись в любой жизни, искусство само собой, заручившись поддержкой своего божества и охватив жизнь тотально, способно радикально менять её. Смотрите, как опрокинувшись в жизнь капиталистической индустрии, оно оказалось дизайном, в жизни тоталитарного государства оно стало государственной идеологией,

а в жизни политической партии, стремящейся занять больше мест в парламенте, искусство превращается в предвыборную агитацию, в отчуждённой от публичной сцены жизни индивида искусство сжимается в хобби. И только распустившись в низовом движении борющихся за общее счастье людей оно может стать искусством, сделанным всеми, искусством для каждого, искусством преодолённым и ставшим творчеством совместного пространства, осмысленной действительностью, преобразованной повседневностью.

Отдавая дань пронзительной интонации этого места, где монструозная конструкция хранит в себе красоту человеческой жизни, где бетонные руины ведут с лестницы прямо на крышу, тут мы решили отправить искусство в жизнь. Мы, это группа «Фучика — Московская» (так называются улицы, на пересечении которых расположено здание): те жители дома, которым скорее других грозит выселение, художники и поэты Бишкека, а также те, кто пришёл участвовать в этом событии. Наши средства были очень просты. Мы говорили на языке, понятном каждому, преодолевая всякую специфику «художественного выражения». И что же мы совершили? Несколько жестов.

В назначенный день жители дома открыли двери своих квартир. Мы сделали так, чтобы горожане, привыкшие думать об этом месте



Угощение, приготовленное сквоттерами.
Фото: группа «Фучика — Московская»

как о криминальной клоаке, могли без труда попасть прямо в комнаты её обитателей. Трансгрессия социального. Оказаться вдруг где-то за чертой своего ареала, признанного и названного обществом, оказаться вместе с теми, кто вытеснен из него. В их личных пространствах, но у жителей этого дома было другое представление о личном пространстве. Это должно было стать основным событием для приехавших сюда впервые. Они должны были побывать на той стороне общества, взглянуть новыми глазами на эту форму жизни и участвовать в ней. Для них, для соседей, живущих в других домах этого двора, у которых жители общежития много лет берут воду, для всех, наши жители накрыли стол. Позже я узнал, что у кыргызов существует обычай, который называется Ашар. В случае необходимости быстро построить дом, сарай или вырыть колодец, семья готовит угощение и зовёт родственников, друзей, соседей и знакомых… Они пируют и работают, празднуют и трудятся, вместе устраивая свою жизнь.

В условленный час начали подходить люди. Во дворе то тут, то там играли дети, кто-то готовил кукурузу в огромном чане, мы заканчивали последние приготовления…

Некоторые приезжающие, ожидая увидеть выставку, или в поисках развлечений, но встретив работающих людей, готовящих еду, рисующих на стене… разочарованно уходили. Другие знакомились, подходили к столу. Так завязывался разговор, и они оставались дальше. Люди собирались вокруг угощения, местные жители, художники, их друзья, несколько архитекторов, юрист, которого прислала известная в Бишкеке правозащитница… У юриста был с собой плакат с фотографиями, свидетельствующими о нескольких месяцах зимой 2006, когда эти люди оказались на улице, о том, как они жили тогда, среди своего сваленного во дворе скарба.

Постепенно барьер между жильцами дома и приехавшими исчезал, и тогда они заходили в дом, поднимались по лестнице, заглядывали в квартиры… Ещё ощущая неловкость и от того, что внутренности этого монстра выглядели не радужнее фасада: длинные тёмные коридоры, раскрытые щитки электричества, приоткрытые двери, за которыми находятся те, кто вам не обязан ничем, кто будет вести себя, как захочет. Мы посчитали возможным использовать фото. Снимки были именно такого формата, какой можно найти в большинстве семейных альбомов. В одной из квартир, заходившие внутрь видели на платяном шкафу фотографии семьи, живущей в другой квартире. Так одна семья какое-то время жила

с другой, присутствующей в её «семейном альбоме». То, что происходит в здании: результат процесса внутренней иммиграции. Но миграция не останавливается и внутри дома. Время от времени кто-то переезжают из одной квартиры в другую. Если их выгоняют, или если освобождается квартира получше…

Поднимаясь по лестнице, прогуливаясь по коридорам, в другой квартире, прямо на покрашенной в зелёный цвет бетонной стене можно было увидеть несколько фотографий, на которых обитатели этого дома изображены вместе с теми, кто живёт в благополучной части города, как будто и те и другие живут в общежитии вместе, дружат, влюбляются, проводят время. Тем, кто был здесь впервые, мы предложили сделать следующий шаг в их воображении и представить, что бы с ними стало, если б они поселились в этом занятом здании.

Проходя до конца узкого коридора и заходя в последнюю справа квартиру, приезжающие видели включённый телевизор. Выступал комендант города Ош, где в июне 2010 года произошла очередная резня. Его голос был заменён абсурдистским литературным текстом. В этот дом многие приехали с юга и из Оша. И никто не выразил возмущения по поводу этой «телепередачи», здесь не верят политикам. Потому что знают.

И наконец, из сумрачных коридоров, лестница, накрытая сверху только небом, вела на крышу, где мы устроили дискуссию. Я открыл её, зачитав проект обращения к правительству, но это был не ритуал, потому что в Бишкеке правительство достижимо — у меня была возможность встретиться с президентом. В этом проекте было больше заявленной позиции нашей группы, чем обращения, это был лишь проект. Который предстояло довести до обращения вместе.

Некоторые из жителей покидали квартиры, чтобы присоединиться к столу, и тогда попасть к ним было уже нельзя. Когда мы замечали это, мы просили их открыть дверь снова, и, когда им было это удобно, они на время опять возвращались к себе. Спонтанная жизнь многоквартирного дома во время общего дела, праздника, наплыва гостей.

Что же случилось? Обитатели получили поддержку от пришедших, множество аргументов в пользу их правоты. Мы познакомили их с юристом, который даст им сознание правоты уже в юридическом поле. Она поможет им лучше действовать в суде. Ведь закон, но не судья находится на их стороне, но они даже не знали об этом. Их адвокат — реалист — предпочитал заблаговременно готовить их



Выступление коменданта Оша. Фото: группа «Фучика — Московская»

к провалу всех дел. Ведь они, платя ему вовсе не большие деньги, противостояли большим деньгам.

Было ли там искусство? Думаю, что как такового, отделённого от жизни рамой или маркированным пространством своего свершения, его там не было. Но было то, чем искусство ценно для нас, и что обычно остаётся отделено непреодолимой пропастью от зрителя, связанного с искусством только свидетельством его существования и лишённого возможности отвечать и участвовать в нём. У нас же не было зрителей — все были соучастниками, поскольку событие происходило именно между теми, кто был там. Искусство не было отделено от повседневности, потому что происходило непосредственно между людьми.

У нас была открытая инициирующая группа с плавающими границами: 5–7 человек. Наиболее интенсивно действовали мы вдвоём с Джошиком Мурзахметовым, нам удалось достичь понимания в основных принципиальных вещах, что позволяло каждому действовать самостоятельно. Вообще было довольно много неконтролируемой спонтанности. С другой стороны, была интенсивность жителей, они, помимо прочего, занимались столом. И были выступления приглашённых во время дискуссии, их участие, просто присутствие остальных.



Дискуссия на крыше общежития. Фото: группа «Фучика — Московская»

Это было событие без внешнего наблюдателя. Никто не мог увидеть его во всей полноте, потому что оно происходило сразу в разных частях двора, дома, крыши. И было ещё много встреч в другие дни. Поскольку никто не в силах описать событие полностью, я описал ту его часть, которая мне кажется наиболее важной. Но оно развивалось спонтанно, и не описанные мною фрагменты, которые часто можно отнести на счёт непредсказуемости любых событий, здесь и там дают знать о себе за пределами этого текста, на фотографиях.

Мы пригласили 3 ТВ-канала — ни один не приехал. Я не хотел их приглашать, жители общежития тоже не очень-то доверяют журналистам, которые много раз врали о них. Но в какой-то момент Зарлык настоял, чтобы мы выступили перед телекамерами с обращением к одному конкретному, ответственному за эту ситуацию, политику. Всё-таки я думаю, что ТВ не нужно, оно лишь плодит иллюзии. Оно создаёт ложное впечатление значительности происходящего, как будто присутствие телекамер что-то меняет. Оно ставит ложные задачи, заставляет думать о «картинке». Не нужно под гнётом «необходимости», просто необдуманной привычки чего-то ждать от них. ТВ сегодня является орудием спектакля как ничто другое, оно подаёт события на блюде формата так, чтобы они были переварены в процессе воспроизводства государственных связей, не входя в конфликт с ними. Не нужно отбрасывать кри-

тику ТВ из французских шестидесятых: проблема в том, что оно не предполагает ответной реакции, можно узнать из ящика, о чём угодно: голоде, смертях, восстании,— но остаться дома. Нужно понять, почувствовать насколько силён спектакль, перехватывающий любой освободительный порыв, превращая его в созерцающую аффективность, чтобы найти в себе решимость действовать без уничтожающего света объективов, теперь находя другие способы быть услышанным, увиденным. Это задача для интеллекта и вызов воображению. Называешь ты себя активистом или художником: делать так, чтобы это имело смысл, производило бы эффект вне массмедиа. Действовать в области непосредственных отношений, создания солидарности, приводить ко взаимной чувствительности тела. Человеческая близость, взаимодействие. Нам нужны не ТВ-репортёры и сидящие перед телеэкранами равнодушные граждане, выполняющие свой долг всегда оставаться на своих местах. В мире тотального отчуждения, возносящего идеал частного интереса, близкие, товарищи, возлюбленные необходимы нам. Чтобы действовать.

И чтобы делать шаги в этом направлении, нужно было совсем не думать о документации, отказаться от всех привычных представлений о жизни этих людей и бросить силы на создание того, что произошло бы не на видео и фотографиях, а непосредственно в этом месте и с этими людьми, в их ситуации. Нужно было забыть о представлении реальности, чтобы открыть реальность их существования и действовать в ней, вместе с ними создавать движение к нашей новой реальности, То, что вы можете найти на нашей странице в фейсбуке (http://www.facebook.com/#!/pages/Art-Revolution-Bishkek/158040290895884), это фотографии, сделанные при подготовке события, висевшие на стенах, оставшиеся на камерах приехавших участников, не связанных с нами обсуждением и подготовкой. То, что происходит сейчас в сети, это не репрезентация, это продолжение действия.

И это ещё одно отличие от авангарда начала века и от его продолжения в московском акционизме: в московском акционизме, в большинстве акций, всё ещё не было достаточного взаимодействия с теми, кому оставалось только наблюдать акцию, на улице или по ТВ, читать о ней в газете. Жесты на главной площади увязнут в спектакле, если иметь в виду задачи большие, чем поддержание жизни производящего их сообщества. Мы не выходили на главную площадь и не обращались к массмедиа. Мы действовали локально, двигаясь к созданию небольшого освобождённого

пространства. Что мы делали там? Общались с женщинами, держащимися в стороне мужчинами, тинэйджерами, детьми, со всеми, кто был открыт взаимодействию. Мы говорили о политике, религии, о разных вещах, об их жизни, которая требует перемен.

Я читал им текст Фуко, из которого, по его замыслу, могла бы родиться новая декларация прав человека, тот самый текст, из которого было сделан наш Проект обращения. Изменение к лучшему в жизни этих людей будет шагом, после которого можно будет сделать следующий серьёзный шаг. Выступая на стороне этих людей, действующих самостоятельно и коллективно, вне государственной регламентации, борясь за их жизненное пространство, мы можем отвоевать и для себя пятно освобождённой территории, где нас не будут мучить противоречия, настигающие иначе на каждом шагу в этом противоречивейшем из миров.

Теперь необходимо сказать необходимое. И вот главное противоречие. Я оказался в Бишкеке не потому, что долго копил деньги. В столице среднеазиатских волнений я был на резиденции. Что это меняет? Подключённость к тем или иным финансовым потокам меняет качества высказывания. В данном случае это снижает пафос моего порыва. Чёрт возьми, нужно было, чтобы кто-то забрал меня из Москвы и перенёс в Бишкек, чтобы там я забыл о необходимости зарабатывать на жизнь и этот порыв реализовал. Финансовая подложка моей активности не противоречит фундаментальным образом работе современной культурной индустрии, прекрасно чувствующей себя в рамках капиталистического способа производства. И я считаю это слабостью нашей работы, ибо здесь мы не предложили никакого выхода из него. Единственное, что могло бы это перевесить: улучшение, в том числе и практическое, жизни людей в этом здании, чтоб мы могли сделать следующий шаг. Найти этот выход.

Ситуация остаётся открытой. Мы предлагаем вместе подумать о том, что же произошло. И что могло бы произойти дальше. Интересны предложения Медера — одного из архитекторов, участвовавших в дискуссии. Эти предложения вместе с архитектурными планами он оставил в комментах. Ситуация развивается, конечно, не только на этих страницах, но и в единственном сквоте Бишкека. Мы остаёмся на связи, собираем впечатления, ждём результатов их общения с адвокатом. Обсуждаем несколько линий действия. Недавно я говорил с Зарлыком — теперь им хотят отключить свет.

Зарисовки

Александр Володарский

Об ошибках левого неофита

Практически любой активист, пришедший в левое движение, переживает фазу «строительства левого единства». Он видит перед собой множество милых людей, говорящих очень похожие вещи и стремящихся к вроде как похожим целям, и решительно не понимает, почему они разделены на множество организаций и конфликтуют между собой. Поэтому первое рефлекторное желание неофита — это «наладить координацию между различными левыми группами», создать что-нибудь (организацию, сайт, форум, газету, Интернет-рассылку, культурный центр — не важно), что позволит всем этим милым людям лучше узнать друг друга и начать работать вместе во имя какой-нибудь общей светлой цели.

Как правило, неофит полагает, что активисты из разных течений недостаточно знакомы друг с другом и поэтому относятся с такой опаской, настороженностью и враждебностью. Потом он понимает, что самые враждебные как раз знают друг друга очень хорошо и очень давно и начинает списывать всё на «личные конфликты». Хотя любой «личный конфликт», как правило, имеет в себе политическую составляющую. И это вовсе не непримиримый спор о природе СССР (госкап или деформированное рабочее государство?) или же о руководящей роли авангардной партии. На самом деле, анархисты не мстят троцкистам за Кронштадт, а красные не пытаются отыграться за взрыв МК РКП. Причина для дробления, расколов и неутихающего срача — это не оторванные от жизни абстракции (в левой политике вообще не место отвлечённым абстракциям), а как раз самая что ни на есть приземлённая политическая практика. Чем более влиятельным становится левое движение, чем больше у него реальных успехов и завоеванного медиаресурса, тем скорее объявятся мошенники, желающие обратить политический капитал в живые деньги. Люди, которые в период затишья кажутся безобидными любителями фуршетов за деньги европейских фондов, в период репрессий вполне могут обернуть-

ся в эдакого Константина Лебедева и сдать всех с потрохами. Любители «реальной политики» и «конструктивных решений» охотно делают карьеры, шагая по головам (хорошо, если не по трупам) вчерашних товарищей, заодно растаптывая и те ценности, за которые все вроде как вместе боролись. Политическая этика — вовсе не абстрактные рассуждения идеалистов, а необходимые правила гигиены. Если их не придерживаться — можно подхватить смертельную инфекцию.

«Единство» как самоцель выгодно исключительно политическим жуликам и потенциальным карьеристам. Вполне возможны и иногда необходимы ситуативные объединения для решения конкретных задач. Искренняя глубокая взаимная ненависть отнюдь не мешает разным силам работать вместе для противостояния нацистам, для помощи жертвам репрессий или же для участия в важных для всех кампаниях (наподобие защиты свободы собраний). При этом надо помнить, что «водяное перемирие» — это красивая выдумка, а на самом деле засуха — время пиршества хищников. Даже такие темы как антифашизм легко становятся инструментом политической манипуляции и/или заработка, при этом поставленные цели не только не исполняются, часто результат участия политиканов бывает отрицательным. Поэтому не следует вестись на призывы «забыть о различиях ради высшей цели»: как только вы это сделаете — вас ударят в спину.

Стремление к «единству» как самоцели характерно для людей, мыслящих субкультурными категориями. Объединение панков и скинхедов, объединение фанатов различных футбольных команд и т.д.— это, конечно, хорошо и естественно. Только вот политика — не совсем субкультура, и между людьми различных взглядов есть куда более весомые различия, чем фасон одежды и любимая музыка. И это отнюдь не только форма бороды или усов любимого классика. Как только политическая практика немного выходит за пределы субкультурного гетто, разница становится очевидной. Входить ли в органы власти? Если входить, то на каких условиях? Использовать ли стороннее финансирование? На каких условиях? Применять ли насилие? Нарушать ли закон? По какому принципу принимать решения? Собственно говоря, все фундаментальные различия между политическими школами и учениями можно свести к совершенно реальным ситуациям, которые требуют ясных и чётких ответов. И часто от этого ответа будет зависеть, сядет ли кто-то. Будет ли у кого-то проломлен череп. Будете ли вы восприниматься как

революционное движение, или же как политические наёмники или шулера. Или как стукачи. Какой сорт людей потянется к вам: люди жаждущие развлечений, люди жаждущие наживы, банальные городские сумасшедшие или безумцы более высокого ранга.

Если неофит выдержал испытание Единством, то его подстерегает новая опасность: Догмы и их Ниспровержение.

Конечно же, ни одно правило, ни один рецепт из прошлого, ни одно высказывание авторитета не является беспрекословной истиной. Сомневаться нужно во всём даже (и не даже, а в первую очередь) в истинности своих убеждений, в разумности целей и эффективности средств. Левая идея не имеет права быть догматичной, она находится в постоянном развитии. Не могут быть отброшены лишь исходные принципы (свобода личности, взаимопомощь, равенство и социальная справедливость как следствие трёх первых пунктов). Вернее, могут быть отброшены и они, но тогда идея попросту перестанет быть левой, а станет какой-нибудь другой. Недостаточно сказать, что то или иное мнение или действие не соответствует базовым принципам. Это нужно доказать, как теорему. Не ссылаясь на авторитеты и идеалы, не осыпая собеседника цитатами, а последовательно и логично сводя рассуждение к базовым принципам — свободе, равенству, взаимопомощи.

Критичное мышление, способность оспаривать и деконструировать любые традиции и идеологии (в первую очередь левые) не должно подменяться их слепым отрицанием. Стандартное обвинение в догматизме со стороны любителей модного и свежего ребрендинга левой идеи (который в 99% сводится к частичному или полному превращению левых и анархистов в либералов или консерваторов) весит не больше, чем наивная субкультурная претензия — «это же не по анархии». Борьба с застарелыми догмами на практике часто оборачивается следованием догмам куда более глупым, нелепым и устаревшим. Любое отрицание должно быть также теоретически обоснованно и мотивировано, как и утверждение.

Мы не должны быть карликами на плечах великанов.

Но уж тем более мы не должны быть карликами под ногами других карликов.

Как это ни парадоксально, одной из самых опасных ошибок является вера в революцию, вернее в то, что она вот-вот свершится. Чаще всего человек приходит в движение на подъёме. Какая-то успешная или, по крайней мере, массовая кампания, будь то сту-

денческие протесты в Киеве 2010-го года или оппозиционные выступления в Москве 2011-го. В воздухе пахнет переменами, мелкие победы воодушевляют, лёгкие репрессии только лишь добавляют куража. Силы старые и злые вот-вот будут побеждены, прямо сейчас мы находимся на важном историческом переломном моменте, с нас начнётся возрождение левого движения, мы подадим пример всему миру, царит всеобщее воодушевление, праздник непослушания и веселый карнавал. Потом репрессии становятся не декоративными, а настоящими, и карнавал заканчивается. Но иногда упадок возможен и без особых репрессий: массовка разбегается (то ли одержав мелкую победу и удовлетворившись ей, то ли убедившись в тщетности своих усилий). Вчерашние товарищи либо «взрослеют» и уходят в семью и карьеру, либо продаются за мелкий прайс в «реальной политике». Революция уходит с улиц и возвращается на кухни, в дешевые забегаловки или хипстерские кафе — у кого какие вкусы. «Волна в конце концов разбивается, и откатывается назад». И вот тут наступает тот самый момент, когда вера в быструю, весёлую и мирную (хотя можно и кровавую — у кого какие фантазии) революцию оборачивается тотальным разочарованием и пессимизмом. Воодушевление сменяется апатией. Наивность — цинизмом. Самоуверенность — самоуничижением.

Революция умирает, так и не начавшись, а вчерашний неофит присоединяется либо к «повзрослевшим», либо к «продавшимся» и с наслаждением оттаптывается на иллюзиях и идеалах юности. Особенно забавно это выглядит, если разочаровавшийся революционер находится в движении меньше года, а его «взросление» заняло считанные месяцы или недели.

Избыток надежды и оптимизма также опасен, как и их полное отсутствие. Отсутствие всякой веры в успех убивает мотивацию, но вот её избыток ведёт к разочарованию при малейшей неудаче.

Чем-то это напоминает сказку про мальчика, кричавшего «Волки!». Если слишком часто кричать слово «революция», то не только окружающие перестанут верить — говорящий перестанет верить сам себе.

И когда революция, настоящая революция, выплеснется на улицы — он окажется не на гребне волны, а вместе с плывущим по течению мусором.

Организации «дружески-тусовочного типа» часто дают людям абсолютно ложное чувство сопричастности к политике и к активизму.

Оно позволяет юному якобы-бунтарю, а на самом деле вполне сформированному внутри конформисту, право «разочароваться» в идее, к которой он и его окружение, на самом деле, никогда не имели ни малейшего отношения.

И потом каждая подросшая обывательская тля может со знанием дела заявлять, дескать, «в молодости я был анархистом, но потом повзрослел...» или повторять замшелую мантру о «революционере в 20 лет и консерваторе в 40».

Нет уж, давайте начистоту: у тех, кто так говорит, нет, не было и не будет ни сердца, ни разума.

Ни в двадцать лет, ни в сорок.

Десять способов понравиться мещанам

> Массы! Массы — это бедствие. Я не хочу никаких масс и желаю иметь дело только с отдельными честными людьми и вежливыми, милыми женщинами.
>
> *Эмма Гольдман*

Общественное мнение — это лошадь, на глазах у неё шоры, и она скачет в том направлении, которое задаёт человек с кнутом. Любой политик и демагог, желающий «понравиться массам» и забраться на место ямщика, не должен становиться на пути у несущейся повозки. Если пытаться остановить её или заставить свернуть — слишком уж велик риск быть растоптанным. Обыватель не имеет собственной политической позиции, ретранслируя установки, внушенные ему правящим классом. Квази-революционеры, стремящиеся лишь к власти, охотно потакают комплексам и предрассудкам толпы, которые, в свою очередь, взращивались теми, кто у власти сейчас. Но основная часть политиканов даже не претендует на управляющую роль, им достаточно просто прицепиться к повозке и немного проехаться следом на запятках.

Здесь я опишу десять способов, как можно гарантированно понравиться мещанам. Способы можно комбинировать или же использовать по отдельности: обыватели отличаются друг от друга в зависимости от уровня образования и дохода, от культурных и эстетических пристрастий. Но общие принципы обращения со стадом всё равно похожи. Столичные креаклы и «интеллектуа-

лы» — ничуть не более сложный объект для манипуляций, чем рабочие из умирающего провинциального городка.

Определение «мещанина» или «обывателя» очень простое. Это часть silent majority, человек, в глубине души желающий сохранить статус кво, даже если вслух твердит о переменах — это не должно вводить в заблуждение, речь идёт о внешних, косметических переменах, а не структурных.

1. Будьте ироничными и смешными, всегда и во всём. Несерьёзность — это главная идеология нового времени, это культурный код, без которого вас не примут. Любое проявление реакции, даже религиозный фанатизм, фашизм или полицейская жестокость нуждаются сегодня в яркой «ироничной» обёртке. Серьёзные идеи — удел скучных маргиналов. Смех защищает от ответственности и от страха.

2. Превращайте любое начинание в веселый карнавал, в игру. Очень важно прочувствовать эту грань: серьёзное должно стать карнавалом, но карнавал не должен стать серьёзным.

3. Уходите от принципиальных конфликтов, выбирайте лёгкие цели, предлагайте лёгкие ответы. Ведите борьбу за власть, если вы не можете вести борьбу за власть, то ведите борьбу против конкретных политиков (объявляя их виновными во всех грехах), если вы не можете вести борьбу против конкретных политиков — ведите борьбу против мигрантов или курительных смесей, объявляя их причиной всех зол. Любая локальная цель должна объявляться глобальной, идите от большего к меньшему, ни в коем случае не наоборот. Обыватель любит ощущать свою сопричастность к чему-то важному, но боится действительно глобальных тем, поэтому его очень привлекают раздутые мелочи.

4. Боритесь за что-то великое, но в то же время, абсолютно пустое. По сути — это оборотная сторона пункта три. Великая Империя, Православная Цивилизация, Национальное Возрождение — слова, которые наполнены пафосом и вызывают в испытывающем дефицит сакральности мещанине чувство сопричастности к чему-то очень важному, но, при этом, не предполагают активных действий с его стороны. Не забывайте периодически перебивать сакральные ценности иронией, иначе публике быстро надоест.

5. «Аполитичность» — ещё одна важная идеология нового времени. Проповедуйте аполитичность, отсутствие собственных чётких взглядов под видом их широты. Очень хорошо комбинируется с пунктом 1.

6. Критикуйте «аполитичность». Нет, этот пункт не противоречит предыдущему, ведь убеждения обывателя сами по себе основаны на противоречиях. Проповедуйте отсутствие чётких взглядов, но в то же время критикуйте отказ от «реальной политики». Активист без чётких убеждений, готовый действовать, но не имеющий внятной цели и не понимающий путей её реализации — это идеальный объект для манипуляции.

7. Призывайте объединяться (обыватели боятся остаться в меньшинстве, поэтому гонка за количеством — всегда беспроигрышный ход).

8. Будьте над схваткой. В любом конфликте выбирайте «срединную позицию». Например, если человеку хотят отрезать голову, а он сопротивляется — критикуйте его за неконструктивность, дескать, резать головы — нехорошо, но, с учётом политической ситуации, можно пожертвовать хотя бы скальпом. Мещанин крайне труслив и не любит принимать решения, поэтому в любом противостоянии всегда стремится найти некий третий путь (собственно говоря, именно так и возникла фашистская идеология Третьего Пути — как попытка найти путь между капитализмом и коммунизмом, а впоследствии — между фашизмом и коммунизмом).

9. Предлагайте простые решения, даже если они не работают. Жестко критикуйте тех, кто указывает на их несостоятельность. Обыватель любит простые решения, ещё больше он любит лишь критику сложных.

10. Простые решения должны быть «жесткими» и «непопулярными» (нужно всегда делать акцент на их непопулярности). До тех пор, пока решения не воплощаются в жизнь — вас будут поддерживать, мещанин всегда тяготеет к сильной руке, пока она не взяла его за горло. Популярная разновидность «непопулярного решения» — это призыв выбирать «меньшее зло». Обвиняйте в инфантильности и непрактичности тех, кто отказывается от этой тактики.

«Левые интеллектуалы» или фотосафари

Посвящается практике хождения в народ.

Неопределенное количество левых интеллектуалов разного пола, гендера, возраста и бородатости беседуют.

— Товарищи, я слышал, что к югу отсюда еще можно встретить настоящих рабочих! Представьте себе, живой, нетронутый

индустриальный оазис. Я заказал нам всем путевки на майские праздники.

— Здорово! Папа, а если я встречу рабочего, можно покормить его? А можно привнести ему немного классового сознания?

— Ты что, сынок, можно только смотреть и фотографировать. Но без вспышки, яркий свет может испугать робкого и запуганного пролетария, долгое время жившего во тьме невежества, а может спровоцировать в нем агрессию и желание разбить нам камеру.

— Товарищи, у меня есть специальный манок для рабочих, от прадеда достался (крутит ручку на каком-то старинном устройстве и оттуда раздается ленинский голос «rеволюция, товаrищи! rеволюция!»)

— Даже думать не смей. За последний век рабочие стали осторожными, слишком много мы охотились на них, слишком много вторгались в их естественную среду обитания. Разговорами о революции мы их только напугаем. Нужно действовать осторожнее. Вот изучим их повадки, соберем статистику, напишем статью, фотографии в фейсбук выставим, а там подкрадемся и займемся потихоньку энтризмом.

— Никакого энтризма на фотосафари! Почитайте, вот, какой уровень гомофобии среди рабочего класса, вас же там на клочки разорвут!

— Но я же не...

— Это поправимо!

— Энтризмом должны заниматься профессионалы! Профессиональные революционеры! Давайте не забывать славные традиции BOLSHEVISMA, NARODNICHESTVA И ZHIZHEKA (в экстазе срывает с себя галстук, бросает в грязь, топчет, делает несколько больших глотков из бутылки водки, блюет на пригоршню, со стоном оседает).

— Неплохо, похож, вот так я и представлял себе рабочих по рассказам стариков. Только капусточки в бороду я бы добавил, для аутентичности, чтобы они точно распознали своего. По последним научным данным пролетарии питаются капустой.

— Флажки захватите поувесистее: я читал, что рабочие под действием мелкобуржуазной пропаганды могут атаковать чужаков, проникших на их территорию. Быть может, придётся прорываться с боем!

— Думаю, что до этого дело не дойдет, главное — передвигаться перебежками и избегать скоплений народа.

— Ну что же, товарищи, вперед навстречу приключениям! Наконец-то мы, блудные сыновья рабочего класса вернемся к истокам, припадем к его мускулистой, натруженной груди! Революция, товарищи, революция неизбежна!

— Да тише ты, раскричался, рабочего спугнешь, вдруг он тут где-то неподалеку притаился?

На востоке занималась красная заря.

Авангардист

… Вот приходит, значит, левый активист на завод. Первым делом хуй свой вываливает, обмакивает в говно и пишет им на иконе слово матерное. Потом начинает приставать ко всем рабочим, дыша марихуаной, и предлагает им вступить с ним в гей-брак, прямо на конвейере. А те смотрят так неодобрительно, головами качают и говорят: «Нет, товарищ авангардист, коренной интерес пролетариата состоит совсем в другом!»

Отклик

Аня Саранг

«На войне как на войне»: наркополитика как насилие

«Какая же ты женщина, посмотри на себя, ты и на человека не похожа!», «Куда тебе рожать, нарожаешь уродов», «Что ты за мать, если ради своего ребенка ты даже не можешь бросить наркотики», «Вы нелюди, вы животные!» ...

Как социолог и активист общественного здравоохранения я провела сотни интервью с наркозависимыми женщинами и не переставала поражаться, насколько обыденными были для них подобные высказывания. Женщины, делящиеся со мной историями о насилии, унижениях, недоступности медицинской помощи, лишении родительских прав, гибели их мужей и близких, пытках в правоохранительных органах, принимали подобные высказывания за чистую монету, часто соглашаясь с ними, проклиная себя за то, что не могут полноценно заботиться о своих детях, здоровье, не могут бросить наркотики, начать работать и процветать. Они полностью принимали вину на себя. Чем больше я проводила подобные интервью и изучала проблемы наркополитики, тем больше осознавала степень и трагичности, и отчаяния борьбы этих женщин за свое здоровье и выживание, в ситуации, в которой они абсолютно беспомощны. Государство не предлагает этим женщинам никаких выходов, никакой поддержки, у них нет доступа к медицинским и социальным сервисам, вместо этого они получают только бесконечные пытки, унижение, попрание женского и человеческого достоинства.

Наркозависимые женщины — одна из самых стигматизированных и маргинализованных групп российского общества. Они живут в атмосфере системного и систематического насилия, морального и физического, легитимированного в рамках идеологии современной наркополитики. Эта политика постепенно выстраивалась последние двадцать лет, по мере того, как страна проходила через большой ряд трансформаций в экономической, поли-

тической и социальной жизни. Как и в других странах мира, где «перегибы» капиталистического развития привели к глубочайшему экономическому и социальному расслоению общества, наркотики стали одним из инструментов «цивилизованного» подавления нищих и обездоленных слоев населения. С другой стороны, они же стали средством самолечения социальных страданий, вызванных неравенством, нищетой, безработицей и отсутствием жизненных перспектив. Криминализация и остракизм этих групп населения — легкий способ отодвинуть необходимость поддерживать занятость на легальном рынке труда, достойную медицинскую помощь, равный доступ к образованию и человеческие условия проживания, а также отвести внимание от социальных и экономических проблем государства, свалив их на потребителей наркотиков. Таким образом, те, кто в первую очередь пострадал в результате социальных трансформаций, стали новыми «козлами отпущения» — ведь их обвиняют не только в нежелании заботиться о своем здоровье и благосостоянии, но и в моральной коррозии всего общества.

«Война с наркотиками» придумана не в России. Это термин, введенный во второй половине XX века в США и впоследствии активно используемый политиками, оправдывающими жестокие и безрезультатные милитаризированные действия декларируемыми благовидными целями. Изначально «война с наркотиками» была призвана искоренить наркотики к первому десятилетию XXI века, но она была полностью провалена. За последние десятилетия производство, разнообразие и доступность наркотиков в мире лишь увеличиваются. Одновременно растет число человеческих жертв: «война с наркотиками» оказалась ничем иным, как войной с наркозависимыми людьми. При полном провале, связанном с достижением постулируемых целей, жертвами оказались не «генералы» (наркопрофитиры и наркомилитаристы), а люди, нуждающиеся в медицинской и социальной помощи, люди, страдающие наркозависимостью.

«Война с наркотиками» — идеологический конструкт, который определяет атмосферу, в которой живут наркозависимые в России. Военный дискурс формирует и образ «врага», а стратегия направлена на то, чтобы выставить наркозависимых, которые являются жертвами войны, в качестве ее виновников. Нагнетание ненависти к наркозависимым приводит к институционализации насилия, возведению ненависти и остракизма в ранг государственной политики. Именно атмосфера ненависти и презрения создает фон,

на котором конкретные случаи нарушения прав человека и проявлений насилия становятся морально оправданными. В современной социологической литературе подобное институализированное системное насилие описывается как «структурное насилие».

Социологический энциклопедический словарь определяет структурное насилие как «насилие над людьми со стороны государственных или общественных структур», а также как ситуацию, «когда количество смертей и человеческих страданий, вызванных несправедливостью социальных условий, превосходит по результату военные действия». Для многих людей, оказавшихся жертвой российской наркополитики, эта «война» — не метафора, а ежедневная реальность. Моральные и физические страдания, боль, ранения, страх, унижения, безысходность и ожидание смерти — это то, что каждый день испытывают наркозависимые в России.

Одним из ярких примеров структурного насилия государства является запрет на современные программы лечения наркозависимости. Несмотря на то, что чиновники открыто говорят о неэффективности и недоступности официально разрешенного лечения, государство продолжает блокировать доступ к научно обоснованным программам заместительной терапии метадоном и бупренорфином. Этот запрет особенно больно бьет по наркозависимым женщинам. Например, такие программы применяются во всем мире для поддержания здоровья и оказания помощи наркозависимым беременным. В России им не предлагается вообще никаких вариантов лечения и поддержки. Беременные наркозависимые попадают в замкнутый круг: беременность является противопоказанием для начала наркологического лечения по существующим российским стандартам, и это вполне обоснованно: применяемые в них токсичные препараты противопоказаны при беременности. В результате врачам просто нечего предложить наркозависимым беременным,— и они советуют им или сделать аборт, или «бросить наркотики» самостоятельно. Помимо того, что отмена наркотиков и абстинентный синдром противопоказаны при беременности, так как значительно повышают угрозу ее прерывания, женщины просто не в состоянии преодолеть физическую зависимость. Они вынуждены терпеть физические и моральные страдания, связанные с абстинентным синдромом и психологическими мучениями, спровоцированными навязанным чувством вины «плохой матери», не способной «бросить наркотики даже ради собственного ребенка».

Еще один яркий пример структурного насилия — криминализация наркопотребителей и лишение их свободы. По данным Федеральной службы исполнения наказаний, из 51 712 взрослых женщин, отбывавших наказание в исправительных колониях России в 2011 году, 37% находились там за наркопреступления. Судебная статистика показывает, что в 2010 году 73% осужденных по статьям, связанным с наркотиками, были осуждены за немедицинское использование или за хранение так называемых «крупных размеров» наркотика (не более 2,5 граммов героина, вне зависимости от его чистоты). Это свидетельствуют о том, что в местах лишения свободы в основном люди оказываются по причине своего заболевания. И для многих россиян срок в местах лишения свободы становится смертельным приговором, поскольку в российских тюрьмах не соблюдаются элементарные гигиенические правила, не проводится профилактика опасных заболеваний (например, туберкулеза), обычными и каждодневными являются случаи нарушения прав человека и попрания человеческого достоинства, отсутствует лечение наркозависимости. Для большинства осужденных, особенно с ослабленным иммунитетом, например, из-за наличия ВИЧ-инфекции, физическое выживание в местах лишения свободы зачастую — настоящее чудо. Вместо того чтобы предоставлять эффективное лечение и поддержку, государство де-факто приговаривает людей, страдающих наркозависимостью, к развитию заболеваний и к смерти.

Россия во многом близка с другими «развитыми» и «развивающимися» странами в насаждении государственной политики «войны с наркотиками», но при этом она отличается особой жестокостью и безнаказанностью тех, кто продолжает нарушать права человека и попирать их достоинство. Российская наркополитика особенно беспощадна — она не предлагает наркозависимым людям никаких путей выхода, в отличие от большинства западных стран, так как здесь практически отсутствует лечение, социальная помощь и медицинские службы для наркозависимых. Еще одно большое отличие России от стран Запада — это отсутствие какого бы то ни было общественного и интеллектуального осмысления данной проблемы, отсутствие общественной критики, дебатов и поисков реальных выходов из сложившийся ситуации. Даже среди интеллектуалов страны дискуссия ведется на уровне «хорошо или плохо пристегивать наркоманов к кровати», «эффективно ли избивать и унижать наркоманов для их же блага», «животные ли наркоманы или все-таки люди».

Одна из немногих реальных побед «войны с наркотиками» состоит как раз в том, что власть имущим удалось успешно насадить образ наркозависимого как главного злодея и преступника современности и отвлечь всеобщее внимание от злодеяний тех, кто реально наживается на страданиях общества. Мы продолжаем оправдывать огромные затраты на неэффективные антинаркотические службы, репрессивную криминальную юстицию и места лишения свободы тем, что это якобы помогает бороться с общественным злом номер один, не пытаясь задуматься над более серьезными вопросами: кто и как наживается на «войне с наркотиками»? Какие реформы могут реально остановить наркопрофитиров? Как получилось, что главными жертвами в этой беспощадной войне стали женщины и дети?

Работа художницы Марии Киселевой — это первая в России попытка серьезного осмысления проблемы наркополитики художественными методами. Мы видим жизнеописание обычных женщин, оказавшихся в центре мрачного мира изгоев сегодняшней России. Мария предлагает нам просто проследить их жизненный путь, услышать истории и не давать им никаких субъективных оценок. Сама Мария так объясняет выбранный ею жанр средневекового манускрипта и название книги:

> В России образца 2013 года власть с упорством гнёт линию и создаёт декорации так называемого «духовного ренессанса с православным уклоном», по сути, вгоняя страну в натуральное средневековье, где место неуправляемой чумы заняли тяжёлые наркотики и где государство демонстрирует полную беспомощность в деле лечения этой болезни. Поэтому я ищу свое вдохновение в средневековых иллюминированных манускриптах, эстетически приближая «Ecce Femina» к произведениям того времени. Форма средневекового манускрипта не только подчёркивает красоту ручной иллюстрации, но и отличается удобством изложения сюжета. Она не заостряет внимания на портретных изображениях, что крайне подходит и нам, так как большинство героинь, по понятным причинам, желали избежать публикации их фотографий или приближенных к фотографиям рисованных портретов.
>
> Название книги «Ecce Femina» вытекает из крылатого выражения Ecce Homo — «се человек», буквально «вот че-



Иллюстрация Марии Киселевой из книги «Ecce Femina». 2013 г.

ловек», «это человек». Согласно Евангелию от Иоанна (гл. 19, ст. 5), прокуратор Иудеи Понтий Пилат показал народу Иерусалима Иисуса Христа после бичевания, желая возбудить сострадание толпы: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им Пилат: „Се, человек!“ Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали: „Распни, распни Его!“ Пилат говорит им: „Возьмите Его вы и распните; ибо я не нахожу в Нем вины“». Выражение стало крылатым. Его употребляют, в частности, когда хотят указать на достойное сострадания положение человека нашего времени. В названии книги «homo» заменено на «femina», что смещает акцент в сторону женского вопроса.

Героини книги — реальные наркозависимые женщины, участницы проекта уличной социальной работы Фонда Андрея Рылькова в Москве, которые поделились с Марией своими историями. Ее рисунки сохранили эти истории и зафиксировали их в континууме истории общечеловеческой, продолжая её еле слышную «женскую летопись». Ведь из учебников истории мы знаем в основном о «подвигах» и свершениях мужчин — это история внешняя, событийная, порой очень жестокая. История, грохотом орудия заглушающая тихий голос слабых и незаметных. Но ведь именно изучая эти жизни, мы узнаем о глубинных исторических коллизиях времени и о настоящей цене мужских побед. В этой исторической перспективе проявляется и становится ярче одна из важнейших политических и этических проблем, которые сегодня уже нет возможности игнорировать — проблема цены человеческой жизни в «войне с наркотиками». Мы надеемся, что публикация этой книги даст нам новый заряд для критической общественной дискуссии и поиска решений этой проблемы.

Антон Николаев

Альбом в поддержку Pussy: политизация живописи

Каким-то волшебным образом в России, где за организацию выставок, вольно трактующих религиозную символику, судят, вышла книга, в которой много антиклерикальных работ.

В альбоме Алека Эпштейна «Искусство на баррикадах» собрана большая подборка произведений, созданных в поддержку Pussy Riot. Наверное, это первая книга о российском искусстве, в которой очевидно показана обратимость формулы Анатолия Осмоловского «как политические идеи становятся формой». Но об этом чуть позже.

Этот альбом является своеобразным продолжением книги Алека Эпштейна об истории арт-группы «Война», выпущенной издательством «Умляут». «Искусство на баррикадах» хорошо напечатано, издателем книги значится Виктор Бондаренко. Ни выходных данных, ни копирайта в книжке нет. И отличается от «Тотальной войны» и по тону, и по духу. Если книга про «Войну» подводила итоги, ставила надгробный памятник на состоявшемся явлении, то «Искусство на баррикадах» без страха смотрит в будущее, раскрывая целую палитру практик художественного активизма, усиленную цветовым взрывом Pussy Riot. Состав художников пестрый: от статусного Давида Тер-Оганьяна и медийно раскрученных карикатуристов (Елкин, Иорш) до никому неизвестных авторов случайных Интернет-коллажей. Художники, которые вряд ли смогли бы выставиться на одной выставке, оказались в одном каталоге, потому что их объединило событие — акция в ХХС и последующее жесткое преследование участниц группы Pussy Riot.

По форме «Искусство на баррикадах» — социологическое исследование феномена Pussy Riot, избегающее искусствоведческого анализа и проиллюстрированное произведениями в поддержку Pussy и фотографиями с акций в поддержку. Это выглядит вполне оправданным: непонятно, как внутри искусствоведческого дис-

курса скрепить между собой фотожабы случайных авторов с рафинированным концептуальным абстракционизмом Галкиной, Тер-Оганьяна, Шуваевой. Хотя это можно представить: художники-концептуалисты любят использовать случайное, найденное в Сети, выстраивать с этими «неограненными» объектами какие-то сложные отношения, демонстрировать дистанции. Гораздо удивительнее видеть в одном альбоме работы художников разных направлений и уровней, которых в других условиях вряд ли можно увидеть на одной выставке.

Однако просмотр каталога создает вполне цельное ощущение. Буйство локальных цветов объединяет все иллюстрации в единое поле, как будто бы в подтверждение высокой потенциальности идеи с цветными платьями и масками, соединенными с анонимностью, которая была отмечена Анатолием Осмоловским, когда он одобрительно поддержал акцию в ХХС. Уверенно использовав локальные цвета в политической акции, девушки совершили мощное символическое действие. Они как бы перенесли знак высокого авангарда в политическое поле и тем самым ввели в живописный дискурс понятие политического. До того в России так убедительно никто этого не делал. Сходных эффектов добивались лишь акционисты. Материал книги Алека Эпштейна убедительно показывает, что Pussy Riot политизировали живопись. Широкий спектр работ, представленных в альбоме, дает ответ, как это сделано.

Основатель московского акционизма Анатолий Осмоловский в интервью «Артхронике» по поводу истории с арестом девушек отметил, что в жесте «Пусси Райот» сливаются в один пучок не только два казавшихся разорванными поколения российского акционизма девяностых и десятых годов, но и опыт американской постживописной абстракции, которая вернула в живопись авангардную стратегию работы с локальным цветом. Отнесшись достаточно настороженно к акциям арт-группы «Война», Осмоловский дал Pussy Riot самую высокую оценку. Оптика постживописной абстракции позволяет по-иному смотреть на альбом работ в поддержку «Пусси Райот». Некоторые из представленных в альбоме художников едва ли не впервые в своей карьере стали работать с локальными цветами, для кого-то это магистральный творческий метод, и в сюжете Pussy Riot они лишь политизировали привычный живописный метод.

Но сам факт выхода альбома, прыскающего в лицо всеми цветами,— убедительное подтверждение, что постживописная абстрак-

ция — актуальная форма не только отображения, но и преобразования реальности. Изображения «Пусси Райот», где художники отказываются от локальных цветов в пользу более изощренных живописных конструкций, как правило, проигрывают как в содержательном, так и в суггестивном плане, и наоборот. Это хорошо видно на примере графики Виктории Ломаско, которая удачно добавляет локальные цвета в строгую черно белую графику. Это отметил внимательный Игорь Гулин, описывающий, как эволюционировала графика художницы во время работы над «Хроникой сопротивления», рассказывающей о московских митингах: «Рисунки стали гораздо отточеннее и разнообразнее: появился цвет, сначала красный, как идеологически маркированный, а потом и другие, как признак политической весны, новой фазы протеста». Этот эффект виден и по инсталляции Джанян и Кнедляковского «Белая линия», и по чудесной иконе на рекламном лайтбоксе, «случайно» сфотографированном ночью Артемом Лоскутовым, которые тоже явно содержательно выигрывают из-за цветовой лапидарности. Формальный прием современной живописи становится выразителем политической идеи. Буйство локальных цветов становится политической позицией.

Анализируя, как цвета Pussy преломляются в произведениях других авторов, вряд ли можно говорить о том, что все работы объединены формальным живописным приемом,— скорее альбом дает хороший массив визуальной информации о том, как политическое действие может конвертироваться в художественное произведение. Встает и вопрос: насколько актуален искусствоведческий анализ?

Pussy Riot сознательно размывают границы между политическим и эстетическим, согласно рецептам Беньямина политизируя эстетику до предела, до полного неразличения. И вот мы видим, как локальные цвета постабстракционистов трансформировались в радужный флаг, и понимаем, что дороги назад в крезовую благодать автономии искусства уже нет. Художники вышли из теплых и уютных мастерских и оказались в открытом социуме, и холодок бодрит, заставляет забывать об искусстве и всем, что с ним связано. Сам Эпштейн призывает к социальному анализу, а не к искусствоведческому: «В будущем совершенно необходимо проанализировать деятельность „Pussy Riot“ в контексте релевантного феминистского и квир-дискурса».

Политико-социальный бэкграунд в книге прописан куда тщательнее и системнее. Что, впрочем, неудивительно: Алек

Эпштейн — известный российско-израильский политолог и социолог, автор 19 книг. Некоторые цитаты, которые могут помочь понять общее настроение и содержание книги: «В нынешней России несоизмеримо проще признаться в ненависти к вертикали власти, столько лет выстраиваемой режимом с таким усердием, чем в атеизме или даже агностицизме». «Парадоксальным образом, символами атеизма и богохульничества оказались люди, в ходе своих акций ни слова не сказавшие ни против религии как таковой, ни против христианства в целом, ни против православия в частности». «Государственное телевидение смещает акценты от слов „Путина прогони“ к якобы поруганному образу Богородицы».

В книге есть целая глава, посвященная анализу такого использования образов Богоматери, которое радикальные православные не могли бы не посчитать кощунственными. В частности говорится, что участницы Pussy Riot реконструировали образ Богоматерь и наполнили его гражданским содержанием в противовес западноевропейской иконографии: «Мадонна Смиренная» — «Мадонна во славе научит драться, феминистка Магдалина пошла на демонстрацию». Немало интересных фактов про храм Христа Спасителя. Приводится прейскурант платных услуг на аренду, в частности непосредственная реклама проведения в храме концертов с использованием звукоусиливающей аппаратуры.

Будучи несколько скороспелым (что вполне оправдывается тактической необходимостью), альбом должен как сослужить хорошую службу в кампанию поддержки девушек, так и стать ценным памятником художественного активизма (артивизма).

Михаил Кедреновский: несостоятельный и интенсивный

21 ноября 2013 г. в 9:34

Легко восстановить дату, когда я понял, что Кедреновский крут: осталась запись в моем блоге. Это произошло 4 мая 2009 года, когда ехал в метро и читал стихотворения, распечатанные на затоптанных оборотках. Тогда я понял, что Мишка и есть тот самый несостоятельный художник, о котором писал Александр Бренер в «Хламидиозе». Хорошую он тогда телегу задвинул: несостоятель-

ность как актуальная форма гениальности. Причем предварил это описанием того, как заразился хламидиозом от какой-то неприятной мажорки. Мало кто тогда понял Бренера.

Мишку к тому времени знал изрядно, два года, если не больше и никогда о его несостоятельности не задумывался. Он был из молодняка с философского факультета МГУ, который Петька Хуеплет Верзилов таскал в студию на Свободе. Туда меня по доброте душевной запустил Олег Кулик. И всех тогдашних приятелей заодно. Это был трехсотметровый подвал с телевизором, горячей водой, десятком спальных мест и запирающейся дверью, где жили и тусовались. Учился Кедреновский на одном курсе с Надей Толоконниковой из Pussy Riot, за которой даже немного ухлестывал. Как, впрочем, почти все тогда.

Жизнь в 2007 была веселая и интересная: идеологически отказались от денег и поэтому обносили супермаркеты, которые главный спец по мелкой наживе, Олег Воротников, называл специально придуманным словом «мушники». Жили почти аскетично: адреналин от воровства превращал бухло и наркотики во что-то второстепенное. Еще, не прекращая, пиздели за искусство и проводили художественные акции, интервенции в публичное пространство. Остались документальные свидетельства мишкиного участия.

Есть фотки, как Кедр пирует в метро за накрытым столом, есть видео, где они вместе с Жирдяем Шиловым перекрывают подземный путепровод лозунгом «Мы не знаем, чего хотим», а водители хотят начистить им ебальники. Еще Кедреновский участвовал в акции «Фашист, избивающий Фемиду» у Таганского суда.

Эти документы суть необходимые доказательства михиного участия в банде воинствующих отщепенцев, исключительному месту, где, если верить Агамбену в трактовке Александра Бренера, возможна интенсивность, то есть тому, что делает жизнь настоящей. Параллельно с участием в акциях, Кедреновский писал стихи, никому не показывая. Возможно, стеснялся Воротникова, который считал себя серьезным поэтом, развивающим линию Иосифа Бродского и Осипа Мандельштама. Об этом Воротников говорил вслух. После этого говорить о поэзии, а тем более читать стихи совершенно не хотелось.

Но 4 мая 2009 года никакой банды отщепенцев уже толком не было. Арт-группа «Война» превратилась в наркоманов медийного внимания и ушла на вольные хлеба. Оставшиеся в подвале тупо бухали. Я ехал в метро, возвращаясь от Васи Кленова, где

был квартирник, на котором Миха читал стихи. По пьяни слушать не стал, но несколько удивился, что Кедреновский не только бухает, но еще и что-то сочиняет. Поэтому когда выступление закончилось, собрал под лесом пьяных ног затоптанные листы. Стихотворения были напечатаны струйным принтером на обратных сторонах студенческих рефератов.

Теперь протрезвел и читал в метро. Рядом сел незнакомый парень. Нужно было выходить, я начал засовывать листки в планшет.

— Извини, ты не можешь мне их продать?

— Зачем? — растерялся я

— Я читал у тебя через плечо, мне очень понравились.

Я не стал включать барыгу, отдал даром, а позже позвонил Михе и попросил прислать полное собрание по мылу, потому что понял, что Миха крут.

Кедр прислал около пятидесяти стихотворений, большая часть из которых составила этот сборник. В том числе и стихотворение, цитату из которого приведу без разбиения на строфы:

«„Касса вон там, слышишь!“ — кричал в бешенстве водитель трамвая. Казалось, ему начисто сорвало крышу. „Билет не купил, а на это хватает!“. Он сделал жест, означающий „выпить“. Я стоял и искал подходящее место. Он орал, что я должен немедленно выйти. Я сел и закинул ноги на кресло. „Очки нацепил и можно быть наглым!? Вытянул ноги, думаешь что король!?“»

Фишка в том, что читая стихи Кедреновского, понимаешь, что это не совсем поэзия. Это скорее что-то прозаическое: способ рассказывать истории. Ритм и размер используются поскольку удобно. Истории рассказываются в первую очередь про себя — между Мишкой и его лирическим героем почти нет дистанции. Что, впрочем, становится понятно любому, кто пробыл рядом с ним больше получаса.

Кедреновский ведет себя скорее как литературный персонаж, чем как живой человек. Часто полупьяный, почти всегда готов помахаться, неудачно зацепившись языком. Потом будет увлеченно обсуждать какую-то философскую муть. А через пятнадцать минут сорвется с места, прорываться бесплатно через турникет метрополитена к полузнакомой окраинной девице, которая возможно и не ждет вовсе.

Мишка неотличим от лирического героя, а его похмельные стихи тяготеют к прозе. Это заставляет вспоминать писателей, описывающих приключения разбуженного эго в городских джунглях:

Бренера, Буковски, Лимонова, Миллера, Селина. Когда мы с Кедром затирали за этих авторов, было найдено специальное название: я-литература. Этот способ говорения хорошо укладывается в ролевую формулу, предложенную Эдуардом Вениаминовичем: «Простые люди представляют статику жизни. Я же — ее динамику».

Конечно, Кедреновский не первый, подобно мольеровскому Журдену, осознал, что говорит прозой. Этой тропинкой ходили рок-поэты: Летов, Науменко, Никонов. Бывают такие эксперименты и в поэзии: Кирилл Медведев, Андрей Родионов, талантливая и мастеровитая Наталья Романова. Но у Миши есть узнаваемый голос.

Возможно Кедреновскому больше чем кому-либо из современных поэтов удалось быть интенсивным в смысле, продемонстрированном Бренером в «Римских откровениях»:

«Стол был весь испачкан калом. Это был уже не стол. Это был какой-то очень конкретный музыкальный инструмент или просто вещь, из которой мы извлекали звуки. Одновременно мы начали петь. Разные стихи, известные нам с детства. Всякие, разные стихи, которые приходили в голову и согласовывались с ритмом. Было много говна, стихов и ритмических стуков. Какие-то люди стали резко покидать помещение. Наши кулаки были уже основательно отбиты и кровоточили. Мы решили: хватит, кончаем. Очень устали. Всё было довольно интенсивно. Интенсивность — это самое главное в жизни!»

С говном Бренер конечно гонит. Он всегда гонит про говно или венерические болезни, прежде чем сказать что-то настоящее. Любит гнать и Мишка. Правда на другие темы. Поэтому приведу цитату из Бренера полапидарнее:

«Интенсивность — это философия на свободе».

Нет ничего удивительного, что студент кафедры онтологии — скучнейшей на философском факе МГУ,— Михаил Кедреновский, забил на университет и целый год тусовался с воинствующими отщепенцами из «Бомбил» и «Войны». Там же он познакомился с художником этой книги Викторией Ломаско, которая делала зарисовки на акции «Бомбил» «Фашист избивает Фемиду». Тогда, в кульминационный момент акции, он прочел в телекамеру антипутинские стихи: «Чекист» и «Вове — Россию», и это показали в новостях.

Если Кедреновский воплощает бренеровскую интенсивность, то полноценного соавтора этой книги, Викторию Ломаско, так и хочется назвать свидетелем интенсивности. Не случайно ее ник

в жж soglyadatay. Уже несколько лет она документирует изнанку социальной жизни: ночлежки, гастарбайтеров, психбольницы, судебные процессы, оппозиционные митинги, места, где тусуются одинокие старики. Это у нее убедительно получается, чему видится три причины.

С одной стороны, она точно поняла, что для говорения о социальном нужно говорить не на универсальном языке, а на локальном. В качестве которого удачно был выбран язык советской книжной графики.

С другой стороны, художница, в отличие от художника, лучше замечает незаметное, обратную сторону материального мира. Феминистская теория объясняет это репрессией женщины в мужском мире, которая вырабатывает у женщин-художников особую оптику.

С третьей стороны, если верить философу Агамбену, которого так усердно рекламирует Бренер в «Римских откровениях», только из темноты социального можно услышать голос репрессированного субъекта, метафизического революционера, могущего встать на место прикормленного неолиберализмом промышленного пролетариата.

Мы не можем расслышать этот голос за белым шумом неолиберальной риторики, прививающей профанирующий культ гедонистического потребления и беззаботной эйфории. Виктория же внимательно прислушивается к замалчиваемому и пытается рассказать об этом языком советской книжной графики, обращающейся к другим смысловым кодам, где реальны (а поэтому интенсивны) понятия социальной справедливости, образования и прогресса.

В этой логике Кедреновский — адекватный объект подобного соглядатайства. Герберт Маркузе считал студентов-леваков частью составного революционного субъекта. Возможно, эта революционная потенция заставляет Кедреновского фиксировать свой опыт стихами, которые он называет похмельями из-за мутности невозможности реализации.

Чтобы собрать материал, Ломаско несколько недель тусовалась на бесконечных попойках. Кедреновский участвовал в отборе рисунков для этой книги и предложил не включать в книгу некоторые. В этом смысле книга «41 похмелье» новаторская — лично мне не известны случаи, когда поэтическая книга иллюстрировалась реалистичным графическим репортажем с включениями эпизодов из повседневной жизни поэта.

Вика рассказывает, как делались иллюстрации:

> «Мне показалось, что в моем репортажном методе и в том, как Кедреновский пишет стихи, много общего. Почему-то у меня сразу было чувство, что все, что он описал, существует в действительности. Поэтому я решила найти реальные прототипы. Например, я была уверена, что труба, над которой сгорел голубь, существует в действительности. Так и оказалось — это вид из окна его квартиры, существует пятиэтажка, существуют все описанные люди».

Хотя Виктории не хватает витальной интенсивности Кедреновского, их союз кажется органичным, что, впрочем, находит логичное объяснение: он дитя улиц, она мать уличного репортажа. В этом даже есть некоторая трогательность. Как будто бы детского иллюстратора Конашевича попросили проиллюстрировать жизнь бомжатского притона, и он всерьез отнесся к заданию. Однако есть надежда, что в будущем, когда будет понятно, насколько было важно использовать вымирающие культурные языки, экспериментальный художественный проект Виктории Ломаско будет восприниматься гораздо серьезнее.

Вообще если пытаться свести совместный проект Кедреновского и Ломаско в одну точку, то он все-таки о времени. Важнейшая точка синергии разнонаправленных, но не образующих иерархию авторов — совпадающее стремление вернуть ускользающее время, оживить культурные коды, усвоенные ими, когда они были безмятежными подростками. Для Виктории это советская книжная графика, которой она увлеклась еще на школьной скамье, для Кедреновского — это рок перестроечного времени: «Гражданская оборона», «Кино», «Звуки Му», «Алиса». Нашим современникам удалось пережить несколько эпохальных смен исторических декораций, что не может не породить особое отношение к ближней истории.

Мишины стихи можно рассматривать как интуитивную попытку реинактмента (исторической реконструкции) субкультурной маеты девяностых с их истерическим отказом от реальности. Об этом тогдашнем ощущении хорошо сказал поэт Алексей Антонов: «Жить в переходную эпоху не так уж плохо, если похуй». Но как бы аналогичное «я не призываю к насилию, мне похуй» немного о другом. Аполитично-инфантильный панк-лексикон новым поколением используется как камуфляж для серьезного

высказывания. Это показал панк-молебен Pussy Riot, который, несмотря на карнавальность риторики, ударил в самый центр патриархального ядра. И этим весьма выразительно проявил интенсивность в противостоянии неолиберальной путинской профанации.

Хотя стихотворения Кедреновского нарочито апоэтичны: небрежный ритм, избегание метафизичности, суггестии и всего прочего, что делает поэзию поэзией, в них немало цитат и реминисценций из классики. Много Маяковского, практически в каждом стихотворении. «Выше-выше черный флаг» — отсылает к «12» Блока. Стихотворение про утопленных котят через десятилетия полемизирует с есенинским «зверей как братьев наших меньших никогда не бил по голове» и т.д. Хочется вслед за критиком Милой Бредихиной назвать это «стихами после прозы».

Но для Кедра это вряд ли больше чем утилитарное использование литературных навыков нахватанного где-то по пути. Серьезное обращение к поэзии — требует статичного подхода. То, что делает Кедреновский, живо лишь в динамике. Этот поэт хорош пока его стихотворения неровные, будущее туманно, а взгляды неясны.

Для того, чтобы понять что Мишка крут, необходим толчок: драйвовое выступление в клубе, соглядатай или какой-то случай, могущий зафиксировать динамику в статике. В динамике (разделе физики) это называется принципом Д'Аламбера: когда к активным силам «приделываются» силы инерции и получается уравновешенная система сил, которую легко описывать и практически использовать. Для меня такой точкой оказался случай в метро. Для кого-то драйвовое выступление в клубе. Для кого-то, надеюсь, эта книга, в которой Виктория сделала все от нее зависящее, чтобы аполлонически зафиксировать дионисийский полет несостоятельного и поэтому всерьез претендующего на гениальность Кедреновского.

В заключении статьи приведу важную цитату из Бренера. «Хламидиоз». 1994 год. Хорошее напутствие следующим поколениям.

«Принцип моего искусства это — его несостоятельность. Позавчера некто Бакштейн сказал мне, что я очень плохой художник. Сейчас я хочу спросить его, что он вкладывает в эти слова? В любом случае я ему отвечаю: я — несостоятельный художник, то есть, я не такой художник, который играет в плохого и даёт тем самым кокетливую изнанку хорошего художника, Но я и не такой плохой художник, который не подозревает о своей дерьмовости. Я — несостоятельный художник, то есть гениальный».

Михаил Кедреновский. 2006–2009

Viva la revolution!
У тебя на руках до локтя порезы,
И парень твой был и останется гадом.
Ты помнишь, как нотами Марсельезы
Такие как мы дохли на баррикадах?
И топтали друг друга в дыму и давке,
И оголтело жандармов резали.
А мы, мудаки, отдыхаем на лавке
И до соплей упиваемся «Блейзером».

***

Они не переносят обоснованной критики,
Они постоянно говорят о политике,
Они по-прежнему винтики
В пресловутой системе.
Тут не помогут разговоры для тех, кто в теме,
Не поможет обмен вонючими мнениями.
Хочешь что-то сказать — выпадай из цепи потребления.
Нет! Так нельзя!
Это плохо!
Воровать в магазинах — плохо!
Пиздить людей — плохо!
Плохо!
Еще скажите — аморально!
В печь!
В печь!
Каждого третьего мента сжечь!
Впрочем, я не говорил ничего такого,
Я слышал, за это сажают понемногу.
Сжигать Ментов — это плохо!
Я не призываю к насилию.
Мне похуй.
Прекрасный Новый Мир
Я ставлюсь цифровым хмурым
По уху через айдозер,
Виртуально трахаю виртуальную
Дуру
В очередной невозможной позе.

Я продаю друзей, покупаю рейтинг,
Естественное желание — быть не как все.
Сейчас это каждому нужно, поверьте.
На разделительной полосе
Между сетью и реальным миром
Электронное поколение. Поколение циников.
Самое главное — есть квартира
И десятимегабитная линия.
Нас уже тридцать шесть миллионов,
Кому-то и этого будет мало.
Мое имя — тысячи легионов
Ярких личностей. Виртуалов.
Этот мир — безусловно, творение Гения.
Мне с монитора улыбается Каин.
Вам нравится это стихотворение?
Оставьте, пожалуйста, комментарий.
Я заказал себе сырную пиццу,
Почти подгрузилось новое порево.
В мой дом заходит виртуальная инквизиция
И вливает в горло электронное олово.
Все остальное — бессмысленно.
Эта девушка в белом топике
С парнем. Все остальное — бессмысленно.
Влажность чуть ниже, чем в тропиках,
В баре. Связано с риском
Нахождение здесь без бабла и без допинга.
Кто-то меня угощает виски.
Эта девушка в белом топике
С парнем. Все остальное — бессмысленно.
Москва-city
Москва-city?
Отсосите!
Права человека!
Европейский город!
В переходе метро сумасшедший калека
Ехидно смеется в бороду.
У выхода народности на девятках
Ломят тройную цену.
Менты, намекая на взятки,
Высаживают на измену.

У дороги стая зашлась в атаке
На «Крайслер» последней модели.
В этом городе даже собаки
Окончательно озверели.
На московских изогнутых улицах
Наркоманы, нацисты, шпана,
Здесь бы даже Эмир Кустурица
В три минуты сошел с ума.
Я иду от Лубянки до Чистых,
Пьян и на все готов,
И встречаю антифашистов,
Лесбиянок, цыган и ментов.
Забитый трамвай на бульваре
Выплевывает пассажиров,
Мы кипим в исступленном отваре
Из бензина, домов и жира.
В этом есть что-то бесчеловечное,
Выхлопы добавляют ада душному лету.
Я предлагаю выпить первому встречному
И беру у него сигарету.

***

Вы знаете, очень здорово
Утром, среди похмелья,
Удивленно смотреть на город
Через бутылку портвейна.
Он как будто становится впору,
В момент обретая краски,
И на синий сигнал светофора
Я по зебре иду без опаски.
Мне троллейбус мигает зеленым,
На показ выставляет фары.
Я иду по асфальту промзоны,
На прохожих дыша перегаром.
Улыбаются пьяным водителям
Постовые в гавайских рубашках,
И Эдуард Лимонов (руководитель
молодежного движения «Наши»)
Угощает меня сигарой.

***

«Касса вон там, слышишь!» —
Кричал в бешенстве водитель трамвая.
Казалось, ему начисто сорвало крышу.
«Билет не купил, а на ЭТО хватает!»
(Он сделал жест, означающий «выпить».)
Я стоял и искал подходящее место,
Он орал, что я должен НЕМЕДЛЕННО выйти,
Я сел и закинул ноги на кресло.
«Очки нацепил и можно быть наглым!?
Вытянул ноги, думаешь что король!?»
Я бы не выдержал этого шквала,
Но, к счастью, меня согревал алкоголь.
Он бесился, как бесится капитан брига,
Взявший на борт женщину, одетую как парень.
Казалось, я не турникет перепрыгнул,
А оскорбил его или ударил.
Наконец, он заткнулся, вернулся в кабину,
Застучали по рельсам колеса трамвая.
Я подумал:
Мне тоже бы стало обидно
Работать, когда он бухает.

Согласованная интервенция

На Тверском бульваре, в заброшенном двухэтажном особняке XIX века, прошла выставка про московский акционизм «90-е: победа и поражение» под кураторством Олега Кулика. Экспозиционное решение очевидно отсылало к проектам, которые сегодняшние протестные художники проводят в захваченных зданиях. Такой линейный перенос формы выглядел вполне естественным: активизм нулевых наследует акционизму девяностых и внешне похож. В качестве примера можно привести выставку «Коммунальной блок», проведенную Денисом Мустафиным и Профсоюзом Уличного Искусства несколько лет назад в доме-коммуне Наркомфина. «Коммунальной блок» продержался всего лишь около часа, но спровоцировал подобные захваты в регионах: в Нижнем Новго-

роде художники Мария Фомина и Андрей Амиров захватили коммуну «Культурная революция», а в Курске художник Игорь Шуклин оккупировал двухэтажный дом, в котором работал Казимир Малевич. Все эти выставки были направлены на привлечение общественного внимания к плачевному состоянию зданий, связанных с историей русского авангарда. Московская же экспозиция призвана подвести итоги 1900-х, что, очевидно, важно для некоторого виртуального табеля о рангах, для коммерческой деятельности солирующих в проекте художников.

Кроме энергетики зала молодых идею активности транквилизирует звуковое сопровождение: записи спектакля в жанре вербатим режиссера Руслана Маликова (он звучал на вернисаже выставки). Актеры воспроизводят нарративы участников: Дмитрия Гутова, Олега Кулика, Анатолия Осмоловского и Валерия Чтака, которому в 2000 году было 19 лет. Художники рассказывают о своем восприятии того времени. Каждого из них от девяностых отделяет десятилетие коммерческого успеха. Есть ощущение, что художникам хочется дистанцироваться от того периода, но осторожно: их карьеры плотно связаны с этим мифом.

В таком свете легко можно обвинить устроителей выставки в пораженческой попытке мифологизировать 1990-е, что, впрочем, не мешает ей быть замечательным поводом поговорить о тех временах. Важно, что акционисты 1990-х уловили тонкую вещь: изменение социальной среды порождает антропологический сдвиг. Крушение советского мира привело к очевидному антропологическому эффекту, который внимательный Эдуард Лимонов заметил еще в середине 1970-х: «Советский человек был довольно-таки тепличным существом, мало приспособленным к буржуазной реальности».

В 1990-е мы все прошли через это. Совместной с Александром Бренером акцией «Последнее табу, охраняемое одиноким Цербером» Олег Кулик создал замечательную метафору, в которой очутился советский человек: ощущение выброшенной на улицу домашней собаки. В этом и заключается парадокс, отраженный в документации: непонятно, человекособака бросается на публику или все-таки играет. Это мерцание дает интересный смысловой обертон: видно не окончательно озверевшее существо, а скорее зверь, которому отказали в праве жить по-человечески. Парадоксальная звериность возникла из-за тотального отчуждения от стремительно изменившегося мира, где не осталось никаких человеческих позиций.

Важность антропологического аспекта подчеркнул незадолго до своей кончины Дмитрий Александрович Пригов, сказавший, что будущее современного искусства за неоантропологическими проектами. Он противопоставлял это любым самым успешным стратегиям вписывания в медиа. Если попытаться радикализовать приговскую логику, приходишь к формуле: «Изменяешь медиа — изменяешь себя». Это вполне укладывается в версию представителей виртуальной психологии, зародившейся в России в 1980-е годы (Генисаретский, Носов), и постструктуралистские представления о человеке как о разделенном субъекте — дивиде.

Однако художники 1990-х вряд ли мыслили себя в таких категориях, время предлагало другую оптику, в центре внимания был текст, а не человек. Теоретик и куратор Бонито Олива, говоря о постсоветском искусстве, давал этой логоцентричности остроумную интерпретацию: из-за того, что художники Восточной Европы, пытавшиеся работать вне рамок советской идеологической системы, не имели возможности соприкасаться с материальными художественными объектами, созданными их коллегами, от которых их отделял железный занавес, они делали акцент на языковые модели. Таким образом, искусство начинало жить в языке (дискурсе). В этой виртуальной области констатировались автономия и радикальный отказ от контекста. Возможно, поэтому переход к реальным социальным практикам воспринимался как отказ от искусства.

Отсюда становится понятным смысл «Последнего табу» — автономия. Создание и охранение границ искусства — единственная внятная политическая стратегия акционистов 1990-х. Художники 2010-х уже по-другому относятся к этому, охотно используют модели из арсенала современного искусства в качестве социальных стратегий.

Важнейшая фигура 1990-х — Анатолий Осмоловский. Возможно, он был единственным акционистом, последовательно отстаивавшим автономию искусства. Как отметил Марат Гельман, Осмоловский всегда был «уже внутри крепости», в то время как более энергетийные Александр Бренер и Олег Кулик то разрушали ее, то штурмовали. Впрочем, отмечает Гельман, это не отменяет факта, что «именно он был идейным вдохновителем и носителем новой эстетики».

Только резиденту цитадели искусства удавалось тогда угадывать дух времени и нерв ситуации. Это видно по изгибам его

акционистской карьеры: в начале 1990-х это были акции дадаистской направленности, в середине десятилетия стратегия изменялась в сторону экспансии в институции, а в конце он вернулся на улицу и после проведения нескольких ярких акций («Баррикада» и «Против всех») оказался в политике. Это, с одной стороны, лишило его практику художественности, а с другой — принесло проблемы, которые неминуемо валятся на голову маргинального политика в катящемся к авторитаризму обществе.

Осмоловский предложил радикальное решение этой проблемы на выставке-манифесте «Как политические позиции становятся формой», отказавшись от прямого действия в пользу формотворчества в авангардной традиции. Этот переход был воспринят довольно скептически, и возник вопрос, возможна ли подобная обратимость, могут ли формы становиться опять политической позицией, не выпадет ли такой процесс из исторической парадигмы авангарда?

Вполне убедительный ответ на этот провисевший все 2000-е вопрос дали серии акций-интервенций Pussy Riot, уверенно использовавших локальные цвета из авангардистской палитры (обращенной как к формальному Малевичу и иже с ним, так и к американской постживописной традиции) в политической акции. Они как бы перенесли знак высокого авангарда в политическое поле и тем самым ввели в живописный дискурс неудобное, но весомое понятие политического. Именно поэтому акция Pussy Riot получила поддержку Осмоловского, который оказался, возможно, единственным художником 1990-х, предложившим скрепу между двумя десятилетиями. Отстаиваемый им наивный постсоветский автономизм стал влиятельным медиасоциальным инструментом. Акционизм 1990-х закончился, для художников нового поколения правильное название — «артивизм», контаминация двух слов «арт» и «активизм», указывающая на то, что новое искусство ставит перед собой прикладные цели.

И в этом смысле 1990-е закончились.

Модератор сборника
Илья Фальковский

Корректор
Любовь Аркашина

Верстка
Александр Книжник

mediaudar.net